

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVKIADÓ VÁLLALATA

HEKLER ANTAL
VÁLOGATOTT
KISEBB DOLGOZATAI

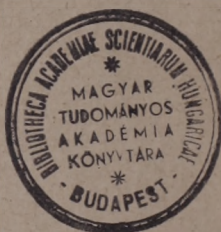
KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BUDAPEST,
1942.

HEKLER ANTAL
VÁLOGATOTT
KISEBB DOLGOZATAI

SZERKESZTETTE ÉS ÉLETRAJZZAL ELLÁTTA
LÁNG NÁNDOR

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BUDAPEST,
1942.

111022



Felelős kiadó: *Voinovich Géza*

16.408. „Élet” Irodalmi és Nyomda Rt. Budapest, Horthy Miklós-út 15.

Igazgató: Laiszky Jenő.





Herbert A. Smith



ELŐSZÓ.

Hekler Antalnak negyedfél évtizeden át a klasszikus archeológia és a művészettörténet terén kifejtett nagyarányú tudományos munkássága, valamint az ezzel párhuzamosan haladó népszerűsítő irodalmi működése a könyvek, tanulmányok és cikkek gazdag sorát hagyta ránk. Tanulmányai és cikkei a legkülönbözőbb hazai s külföldi folyóiratokban és alkalmi kiadványokban láttak napvilágot, amelyeknek jó része ma már és különösen nálunk nehezen hozzáférhető, nagy könyvtárainkban is alig található. A tudománynak hasonló esetekben jól bevált gyakorlatát követve a Magyar Tudományos Akadémia elhatározta, hogy Hekler szétszórta, valamint idegen nyelven közzétett, nehezebben fellelhető dolgozatainak javából egy kötetet ad ki a hazai szakemberek s az antik és modern művészet iránt érdeklődő közönség számára.

A jelen kötetben egyesített dolgozatok tárgykörök szerint időrendben vannak csoportosítva. Kiválogattam azokat, amelyek szerzőjük kutatásainak irányát, módját és eredményeit jellemzően szemléltetik, másrészt meg azokat, amelyek a nagy olvasóközönség számára a legérdekesebbek és a legtanulságosabbak. Meg kell jegyeznem, hogy a dolgozatok kiválogatása nem folyhatott teljesen akadálytalanul; így pl. két, anyaggyűjtése és megállapításai szerint érdemes dolgozatot (Beiträge zur Geschichte der antiken Pan-

zerstatuen. Österr. Jahreshefte. 1919, és Michelangelo und die Antike. Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch. 1930) el kellett hagynom, mert az illusztrálásukhoz szükséges itthon avagy itthoni gyűjteményekben nem kapható fényképeket a háborús viszonyok miatt beszerezni nem lehetett. A néhány helyen beillesztett pótló jegyzeteinket szögletes zárójel jelzi.

Arról, hogy a válogatott dolgozatoknak mi a jellemük, tudományos értékük avagy népszerűsítő céljuk, milyen helyet foglalnak el Heklernek sokoldalú munkásságában, milyen viszonyban állanak egyéb, nagy műveivel s gyakorlati működésével, a munkásságát áttekintő életrajzi méltatás tájékoztat. Ezt kiegészíti a kötet végén olvasható bibliográfia.

A bibliográfiai függelék dr. Erdélyi Gizella nemzeti múzeumi őr, úrhölgynek összeállítása alapján közlöm. Ugyanő, aki Hekler Antalnak tanítványa és asszisztense volt, fordította a német kiadványokból átvett dolgozatokat magyarra. A kötet illusztrálásának munkájában szintén nagy segítségemre volt. Mindezért e helyen is hálás köszönetet mondok neki. Szintúgy köszönöm dr. Oroszlán Zoltán szépművészeti múzeumi igazgatóőr úrnak többrendbeli segítségét. Köszönettel tartozunk a külföldi folyóiratok és emlékkötetek szerkesztőinek, ill. kiadóinak, akik egytől-egyig szívesen adták meg az engedélyt a náluk megjelent cikkek fordításához és közzétételéhez.

Reméljük, hogy a válogatott kisebb dolgozatok ez új köntösükben is folytatólagosan és szélesebb körben gyakorolják majd azt a hatást, amelyet a tudományért és művészetért rajongó szerzőjük nekik szánt.

L. N.

HEKLER ANTAL ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA.

Lelkes és fáradhatatlan munkában eltöltött, sikerekben bővelkedő élet zárult le 1940. március 3-án, amikor hirtelen, szelíd halál férfikora delén elragadta tőlünk Hekler Antalt, a klasszikus archeológiának és a művészettörténetnek külföldön is jól ismert professzorát, Akadémiánk rendes tagját.

Hekler gazdag örökséget hagyott ránk önálló munkái és tanulmányai hosszú sorában. Hogy ennek a gazdag örökségnek értékéről, az örökhagyó tudós jelentőségéről képet alkothassunk magunknak, egész szellemi hagyatékának, nagy terjedelme és szétszórtsága miatt nem könnyen áttekinthető tudományos és irodalmi munkásságának összefoglaló ismertetését és méltatását kell adnunk, mégpedig rövid életrajz keretében, mert így munkái keletkezésének körülményeit is megvilágíthatjuk.

Hekler Antal 1882 február 1-én született Budapesten. Atyja kiváló, keresett ügyvéd volt, a művészeteknek nagy barátja. Szülei a leggondosabb nevelésben részesítették. Anyagi gondok vagy küzdelmek fejlődését, tanulmányait nem zavarták. A Markó-utcai kir. kat. főgimnázium elvégzése után szülei kívánságának engedve — ő maga tanár szeretett volna lenni — jogot hallgatott a budapesti egyetemen. Már akkor ér-

deklődött a művészetek iránt, aminek bizonyosságai az egyetemi hallgató korában írt tárcái sorában „A műélvezetről”, „A műbíráló és a művészet” címűek, valamint az 1900-ban Olaszországban tett útjáról „Velençe, Firenze, Róma” c. alatt megjelent füzeté, amelyben rajongó lelkesedéssel szól e városok művészeti emlékeiről. 1902 őszén hosszabb utazást tett Görögországban. Megismerkedett Athén, Olympia, Mykene és Tiryns emlékeivel és Konstantinápolyban is megfordult. Erről az útjáról is kiadott egy kis, Péterfy Jenőnek ajánlott könyvet („Görög földön”), de ebben már kevesebb a látottakról való beszámolás, annál több a hozzájuk fűzött elmefuttatás. Ez az utazás, saját vallomása szerint, döntő hatással volt élete folyására. Az antik művészet emlékeinek szemlélete megragadta lelkét és felébresztette benne azt a gondolatot, hogy a jogászi pályát fel kellene cserélnie a művészettörténet tanulmányozásával. Utitársa, gróf Klebelsberg Kuno, ki nemcsak rokona, hanem egy egész életen át mint rokonlelkű barátja, sokban segítő munkatársa volt, megerősítette őt ezen terve szövögetésében. Hazatérve államtudományi doktorátussal befejezte 1903-ban jogi tanulmányait, aztán leszolgált önkéntesi évét és véglegesen határozott jövőjéről. Ebben irányadó tanácsadója, mint maga nevezi, atyai jóbarátja, Riedl Frigyes volt, ki arra buzdította, hogy a nálunk amúgyis elhanyagolt klasszikus archeológia tanulmányozására adja magát és ezért menjen az archeológusok akkori Mekkájába, Münchenbe, Furtwänglerhez, Brunn Henriknek, a müncheni iskola megalapítójának nagyhírű utódjához. A müncheni iskola az archeológia problémáinak tisztán filológiai-históriai módszerű tárgyalásával szem-

ben a stílkritikának, alakelemző és hasonlító eljárásának érvényesítését követelte; az antik művészet emlékeit nem annyira történeti, mint inkább s elsősorban esztétikai értékeknek tekintette, s azok esztétikai megértésére, formai összefüggésük és fejlődésük törvényszerűségeinek fölismerésére fektette a fősúlyt. A stílkritikának volt zseniális mestere Furtwängler Adolf, aki a görög plasztika remekeiről szóló nagy munkájában (*Meisterwerke der griechischen Plastik*. 1893) ezen az alapon az antik szobrászati hagyaték nagy részét átértékelte és átkeresztelte; a mesterek és az egyes művek közt meglepő új kapcsolatokat állapított meg, de ezen merész elkereszteléseivel egy-szersmind éles vitákat és heves ellentmondásokat is váltott ki, mivel a stílkritikai megállapításokban a dolog természete szerint mindig több-kevesebb szubjektív elem rejlik s az eredmények objektiválásához rendszerint más igazoló adatokra is van szükségünk.

Hekler 1904 őszén iratkozott be a müncheni egyetemre, hol az egyiptológus Bissing és az ókortörténész Pöhlmann mellett négy féléven át főleg Furtwänglert hallgatta, aki nemcsak elsőrangú tudós és kutató, hanem éppoly kitűnő, lelkes és lelkesítő tanár volt. Aki csak egyszer is hallgathatta a Glyptothek szoborművei előtt tartott magyarázatait, amelyekben átfogó tudása és imponáló emlékimmerete fényes előadással párosult, megérthette azt a szuggesztív hatást, melyet tanítványaira gyakorolt. Hekler rajongott tanárjáért, aki fejlődésére és egész munkásságára kétségkívül a legnagyobb, legmaradandóbb hatást tette.

Szembeszökően mutatják ezt mindjárt első dolgozatai, az *Archaeologiai Értesítő* 1905. évfolyamában közzétett Alkamenes-tanulmányai, amelyekben egy

frissen talált föliratos herma kapcsán bizonyosságra akarja emelni azt a már régebben elhangzott föltevést, hogy az irodalmilag hagyományozott Alkamenes-név alatt két művész rejlik és stilisztikai alapon iparkodik kettejük hagyatékát megállapítani. Hampel József, aki mint szerkesztő, azonnal fölismerte a fiatal kutató tehetségét és a szakra való hivatottságát: attól fogva munkájában és haladásában hathatósan segítette, dícsérettel emelte ki éles és finom megfigyelését, az emlékanyagban és irodalomban való nagy jártasságát, abban viszont, hogy kíméletlenül szembeszáll az övétől eltérő nézetten levő kiváló, elismert szaktársakkal, hogy túlbecsüli stilisztikai elemzéseinek és kombinációinak értékét, mesterének hatását látta; jellegzetes frazeológiáját és stílusát pedig a német mintákon való képződésének tulajdonította. A müncheni stílkritikai iskola föltétlen hívének mutatja őt első bírálata, Collignon Lysippe-jéről. Ezt Párizsban írta, ahol 1905 nyarán a múzeumokat tanulmányozta és Collignont, a vezető francia archeológust is hallgatta. A könyvet határozottan elítéli, mert azon a föltevésen épült fel, hogy a delphi Agias lysipposi munka. Bár ezt föliratos tanúság is igazolja, szerinte ezt csak elfogult szem láthatja annak, ő az Apoxyomenosból kiinduló stílelemzésével lehetetlennek tartja. Párizsi tartózkodásának gyümölcseként publikálta a Louvre-nak egy Hephaistos visszaterését ábrázoló kráterét.

1906 novemberében kitüntetéssel letette a doktorátust a klasszikus archeológiából, mint fő tárgyból. Disszertációját („Römische weibliche Gewandstatuen“) részletekben magyarul is kiadta, bővítve pedig más tanítványok dolgozataival együtt az 1907-

ben elhalálozott Furtwängler emlékének szentelt kötetben jelent meg. Nagyon érdemes tanulmány, a római női arcképszobrok első rendszeres feldolgozása. Több mint másfélszáz szobor kronológiai csoportosítása és típusok szerint való gondos egybevetése alapján megállapítja egyrészt, hogy e szobrok mind görög mintaképek másolatai, amelyeken csak a fej eredeti teremtménye, hogy tehát a római művészet önállóságáról szóló Wickhoff—Riegl-féle sokat vitatott tétellel szemben ezek is a római művészetnek a görögtől való teljes alaki függését bizonyítják, — később ezen ítéletének merevségét belátta és enyhítette, — másrészt a formakezelés történeti változásaihoz és a szobormásoláshoz, amelyről utóbb egy Budapesti Szemle-i cikkében szólott bővebben, valamint a szobormásolatok kritikájához fontos adalékokat szolgáltat. A müncheni archeológiai szemináriumban írt „Két római császárfej” c. dolgozata, melyben egy koppenhágai s egy firenzei mellképnek iparkodik helyesebb nevet adni, azért érdekes, mert első lépése az antik arcképszobrászat terén, amely később legkedveltebb és legeredményesebb tárgyköre volt. Tudományos munkássága közben időt szakított magának népszerűsítő cikkek írására, melyeket a „Münchener Allgemeine Zeitung” annakidején szélitiben olvasott irodalmi mellékletén szívesen közölt, mert kiváló tehetsége volt a tudomány eredményeinek ismertetését eleven, színes stílusával érdekes, vonzó olvasmánnyá fokozni. Ezekből a nagyközönségnek szánt cikkekből, pl. „Antike und moderne Skulptur”, „Plastische Probleme bei Michelangelo”, kiderül, hogy érdeklődése nem szorítkozott az antik művészetre, hanem, hogy a modern művészettel és elméleti esztetikai kérdésekkel is fog-

lalkozott. Megtudjuk belőlük, hogy mily nagy hatást gyakorolt reá a híres szobrász-írónak, Hildebrand Adolfnak „Das Problem der Form“ c. munkájában tett szobrászati hitvallása, amelynek művészetelméleti tételeit későbbi műveinek fejtegetéseiben is alapul fogadta el.

Egyébként is belekapcsolódott München szellemi életébe, amely a német kultúrának ezen egyik legvonzóbb székhelyén a művészet és tudomány, irodalom és zene terén való gazdag megnyilatkozásaival az ő fogékony lelkét megragadta és a német szellem öszinte hívévé és nagy tisztelőjévé tette. Az is maradt élte végéig. Tudományos kutatásait német nyelven és német folyóiratokban szokta volt a külföldi szakörökkel közölni, külföldön legszívesebben németül és leggyakrabban német tudományos fórumok előtt tartott előadást, legszorosabb és legtöbb tudományos kapcsolata, barátja Németországban volt. A német szellemiséghez való hűséges ragaszkodásának elismeréseként a müncheni Deutsche Akademie 1939-ben levelező tagságával tüntette ki.

Doktorátusa után hazatért Münchenből és mint segédfogalmazó működött a vallás- és közoktatásügyi minisztériumban, ahová már 1905-ben kineveztek volt fogalmazó-gyakornokká, de rövidesen 13 havi szabadságot és megfelelő ösztöndíjat kapott tanulmányai folytatására. Most sem tartott soká minisztériumi hivatalnokoskodása, mert mikor 1907-ben a Magyar Nemzeti Múzeum Régiségosztályában egy segédőri állás megürült, több pályázó közül, mint arra legméltóbb, ő nyerte el azt. Ezzel rálépett a hajlamainak és tanulmányainak megfelelő pályára.

A Nemzeti Múzeum Régiségosztályán Hampel Jó-

zsef vezetése alatt hét évig működött, 1911-től kezdve mint múzeumi őr. Ezt a korszakot mindenekelőtt munkakörének kiszélesedése jellemzi. Hivatali kötelessége, a hazai római korú emlékek gondozása, a provinciális római művészet tanulmányozására készítette. Ennek eredményeként aztán a cikkek szakadatlan sorában, főként az Archaeologiai Értesítőben, majd német szakközlönyökben — mint ezt a kötet végén levő bibliográfia feltünteti — feldolgozza a Nemzeti Múzeum római gyűjteményének eddig nem, vagy nem kellőképpen ismertetett, fontosabb darabjait. Éppoly tanulságosan tárgyalja a szalacscai ezüst övdíszek ornamentikáját, mint az egyedi bronzedények művészettörténeti fontosságát, avagy a dunapentelei vassisakok Szíriára utaló technikáját; kiad egyes, újabban a Múzeumba került föliratokat, de leggyakrabban, legszívesebben a plasztikai munkákkal foglalkozik, ezekből egész seregnek ad új értékelést. Míg Hampelék az emlékekben elsősorban történeti értékeket kerestek, azokat tartalmi szempontból, mint a régiek történetének és életének, vallásának és etnikumának tanúit vallatták, s elemző leírásuk után megelégedtek tipológiai csoportosításukkal, addig szerte a provinciális művészetnek szélesebb alapon való áttekintő megrajzolása a föladat; tárgyi, tartalmi szempontokon túlmenően az egyes emlékek művészettörténeti jelentőségét kell megállapítani, behelyezni őket a fejlődéstörténeti vonalba, őseik és rokonaik sorába, s ily módon kideríteni korukat és a bennük megnyilatkozó hatásokat. Így vizsgálva provinciális emléanyagunkat, az importált darabok sorából behatóan ismerteti a művészi és tárgyi szempontból legérdekesebb bronzokat, melyek megállapítása szerint

mint klasszikus meg hellenisztikus típusok kitűnő le-
származottjai becsesek. Az itthon készült plasztikai
munkák tárgyalásánál ugyanerre az eredményre jut,
ezek szintén görög mintaképekkel állnak kapcsolat-
ban, csak hogy ez a kapcsolat már laza, mert a pannó-
niai mesterek nem közvetlen szemlélet után faragták
szobraikat, hanem a kiváló mesterműveket tartalmazó
vázlatkönyvek rajzai után. A nagyértékű dunapentelei
színes Herakles és Alkestis-relief közzététele kapcsán
megállapítja, hogy a mitológiai domborművek, ame-
lyekben Pannónia egyedülállóan gazdag, tartalmilag
és formakezelésükben szintén görög példaképek máso-
latai, még az egyszerűbb szerkesztésűek is, amelyek-
nél — mint azt több hazai példán megvilágítja —
érvényesült a helyi mesterek ama szokása, hogy a
hellenisztikus nagyobb csoportképeket a fő alakokra
való szorítkozással mintegy kivonatolták. Kutatásait
az egész pannóniai-dáciai anyagra kiterjesztvén, vé-
gig tanulmányozta Erdély és a Dunántúl múzeumait
és azoknak fontosabb római emlékeit, főként a plasz-
tikai munkákat tömör méltatással ismertette.

Hozzáfogott a régiségtár akkoriban egy teremben
összezsúfolt római osztályának átrendezéséhez. Ami-
kor nem a tárgyak tömegével kívánt hatni, hanem
laza, ritmikus csoportosításukkal a kiválóbb dara-
boknak már elhelyezésük által is erősebb hangsúlyt
adott, a múzeumi szemléltetésnek legmodernebb el-
veit juttatta érvényre. A soknemű emlékanyaggal, az
új leletekkel és szerzeményekkel való közvetlen fog-
lalkozás, a tárgyak meghatározása és leírása, gondo-
zása és elrendezése által megszerezte azt a muzeális
gyakorlatot, amelyre az archeológusnak oly nagy
szüksége van. Ennek a muzeális tapasztalatnak be-

tetőzéseként „az ásó tudományá”-nak gyakorlati művelésére is nyílt alkalmá, amikor 1908-tól 1912-ig évenként a régi Intercisa (Dunapentele) területén Mahler Edével, majd önállóan ásatásokat folytathattott. Ezeknek igen gazdag és érdekes eredményeiről a Nemzeti Múzeum Jelentéseiben és az Archaeologiai Értesítő cikkeiben számolt be, majd összefoglalóan, a pannóniai provinciális kultúrára vonatkozó általános tanulságok levonásával az Österreichische Jahreshefte tanulmányában tájékoztatta a külföldi szaköröket. Múzeumi kutatásainak sűrített összegezése a római régiségek leírása, a „Kalauz a Régiségtárban”. (1912. Németül is megjelent mint „Führer“.) Ez a Kalauz, melynek többi részét is kiváló fiatal tudósok írták, a tárgyaknak egyszerű, száraz megnevezése helyett, mint az a régebbi kiadásaiban dívott, azoknak velős jellemzését adja, megfelelő irodalmi utalásokkal, szóval tudományos értékű, igen hasznos munka.

1908-tól kezdve részt vett a Nemzeti Múzeum ismeretterjesztő előadásaiban. Akár a Múzeum kincseiről vagy Budapest antik szobrairól, akár klasszikus emlékekről szólt vetített képek kíséretében, a műalkotások tartalmát és szépségét oly rajongó lendülettel, színes és választékos nyelven tudta érzékeltetni, hogy hallgatóságát szinte magával ragadta. Művésze volt a szónoki előadásnak. Csakhamar a Népszerű Főiskolai Tanfolyam is meghívta és attólfogva, hogy 1912-ben hat estén a görög szobrászatnak nem a szokásos fejlődési korok, hanem Bulle H. nyomán típusok és motívumok szerint való áttekintését adta, évről-évre, úgyszólván haláláig e tanfolyamon és más hasonló ciklusokban beszélt — mindig telt ház előtt,

— a művészetről Budapest közönségéhez, mely benne egyik legkedveltebb előadóját tisztelte és ünnepelte. Ez a kiváló népszerűsítő tehetsége jól érvényesült, amikor folyóiratokban és újságokban (Budapesti Szemle, Uránia, Vasárnapi Ujság, Napkelet, Pester Lloyd, Budapesti Hirlap) írt cikkeket, hogy a nemzakköröket is tájékoztassa az újabb kutatásokról, avagy a művészettel összefüggő ügyekről, pl. a Dunapentelén felfedett avar sírok jelentőségéről vagy a gipszmúzeum feladatáról, stb.

Bármilyen buzgón művelte is a provinciális régészetet, azért egy pillanatig sem lett hűtlen első szerelméhez, a görög klasszikus művészethez. Hogy az e téren mindenfelé nagy arányokban folyó kutató munkát éber figyelemmel kísérte, arról az „Archaeologiai kutatások a külföldön” címen az Archaeologiai Értesítőben rendszeresen közölt szemléi is tanúskodnak, amelyekben a római földön, Görögországban, Krétán és Kis-Ázsiában végzett nagyszabású ásatásoknak sokféle és meglepő eredményeit hozzászólásával fűszerezve áttekinti és a saját munkakörét érintő irodalom ismertetésére is kiterjed. A klasszikus művészetet tárgyaló dolgozatainak egy része doktori disszertációja tárgykörében mozog, s mint ennek elismert specialistája, már a monumentális Brunn—Bruckmann-féle Denkmäler griechischer und römischer Skulptur-sorozatban publikálhatja a római Palazzo Doria két, és a Szépművészeti Múzeumnak egy római női ruhásszobrát, másrészt meg az osztrák régészeti intézet közlönyében római (spalatói s albániai) és görög (catajói) fejekről értekezik.

Mindez azonban csak parergon fő munkája „Die Bildniskunst der Griechen und Römer” mellett, mely

több évi tanulmányai és a főbb európai múzeumokban végzett anyaggyűjtése eredményeként 1912-ben jelent meg Stuttgartban, ugyanakkor „Portraits antiques“ és „Greek and Roman portraits“ címen Párizsban és Londonban, majd a rákövetkező évben a kultuszminisztérium támogatásával magyarul is (Görög és római arcképszobrászat). A munka jellegét eltérő címei közül a német „Bildniskunst“ fejezi ki találóan; vezérelve ugyanis az, hogy a portrait ikonográfiai jelentőségén felül és attól függetlenül mint műalkotás értékelendő. Ezt finom művészi érzékkel teszi stilisztikai magyarázataiban, amikor a képeket megelőző bevezetésben a portraitnak történeti fejlődését áttekinti. Vázlatát az előzmények (zsarnokölők, Kleobis és Biton, Aristion stb.) mellőzésével Periklesszel kezdi, a végén pedig nélkülözzük — amit utóbb egy tanulmányában pótol — a késő római kor új stílust teremtő hagyatékának méltatását. Van ikonográfiailag értékes megállapítása is; pl. fölismeri — s ezt általánosan elfogadták — a római Antiquarium Amelungtól Titusnak tartott fejében Domitianust. Ez egyben jó példa a portrait pszichológiai értelmezésének egyik nehézségére, szubjektívítésára, amikor a hagyományozott jellemvonásokat beleolvassák a képmásba. Amelung úgy látja, hogy Titus személyiségének nemes vonásai sehol sincsenek olyan szépen kifejezve, mint ebben az arcban. Hekler szerint viszont abban Domitianus aljas, korlátot nem ismerő arroganciája tükröződik. A munka értéke és haszna egyébként bőséges és kiváló szakértelemmel összeállított, technikailag kifogástalan képanyagában rejlik. Mivel az antik képmásoknak Arndt szerkesztette nagyszabású gyűjteményes ki-

adványa („Griechische und römische Porträts”. München, Bruckmann, 1891 óta) terjedelme és több ezer márkás ára miatt nehezen volt hozzáférhető és nem is volt teljes (ma is folyik még), közszükségletnek tett eleget Hekler, amidőn a görög-római arcképszobrászat kincseinek gazdag választékát a fejlődést szemléltető rendbe foglalva, a szaktársak és az érdeklődők szélesebb körei számára kiadta. S mivel a félezer képmás kiválasztását az anyag teljes ismeretével ügyesen és ízléssel végezte, könyvét általában nagy elismeréssel fogadták. Azóta sem jelent meg hasonló, s így most is az archaeológusoknak közkedvelt, sokat idézett segédkönyve. A könyv sikeréhez tartozik, hogy a Berliner Philologische Wochenschrift azóta a fiatal magyar tudóssal bíraltatta az antik arcképszobrászatról szóló munkákat.

Tudományos működésének méltánylásaként 1911-ben a budapesti egyetem bölcsészeti kara Hampel és Pasteiner szakvéleményei alapján magántanárrá képesítette a „classica archaeológiá”-ból. Ennek a nagyfontosságú tárgykörnek, amelynek minden külföldi egyetemen külön tanszéke van, ő volt a budapesti egyetemen első és tegyük hozzá, méltó képviselője, aki mint buzgó és kitűnő előadó, egyre nagyobb hallgatóságot és lelkes hívőket nyert meg az antik művészetnek.

Mikor Hampelnek 1913-ban bekövetkezett halála után a Régiségtár vezetésében igazgató-változás történt, Heklert saját kérelmére a Szépművészeti Múzeumhoz helyezték át. Bücsút mondott tehát a Nemzeti Múzeumnak, és egyúttal a provinciális művészetnek is, amely érdeklődését tartósan lekötöni amúgy sem tudta.

Az a munkakör, amelyet a Szépművészeti Múzeumban 1914-től 1918-ig mint az antik plasztikai osztály vezetője betöltött, különösképpen kedves volt neki. A gondjára bízott gyűjtemény szívéhez nőtt, nemcsak anyaga miatt, hanem azért is, mert annak megteremtésében nagy része volt. Az ő javaslatára vásárolta meg ugyanis a kultuskormány még 1908-ban Arndt Pálnak, a híres müncheni archeológusnak antik márványgyűjteményét, amely európai viszonylatban kisméretű ugyan, átlag nem nagy és részben töredékes, de túlnyomóan görög eredeti, a termékeny problémák egész sorát felvető és végig gondosan összeválogatott, értékes darabokból áll, amilyeneket a mai időkben a nagy múzeumok versengése mellett csak finom ízlésű és nagy tudású, tapasztalt gyűjtő hozhatott össze hosszú évek során. Ugyancsak az ő, már mint az osztály vezetőjének szorgalmazására vették meg 1914-ben Arndt-tól azt a 650 terrakottából álló gyűjteményt, mely a mykenei kortól a Campana-reliefekig szakadatlan sorban szemlélteti a görögországi, kisázsiai és alsóitáliai nevezetesebb műhelyek termékeit és amely jellegzetes példányaival méltó büszkesége a Szépművészeti Múzeumnak. A világháború nehéz éveiben is sikerült neki a vele barátilag együttműködő igazgatója, Petrovics Elek támogatásával osztályát több szerencsés vétellel, mint pl. Euripides, Hermarchos, Pittakos mellképével és a IV. századi attikai szobrászat elsőrangú eredetijével, a velanidezzai ruhás férfi torzóval tovább fejleszteni, úgyhogy Szépművészeti Múzeumunk fiatal antik gyűjteményét most már a régi, százados múzeumok mellett is számba veszik. Az eredeti plasztikai munkáknak ezen kisméretű és hiányos gyűjteménye mel-

lett kiegészítésként felállította a gipszmásolatok sorozatát, mely az antik szobrászat egész fejlődésének szemléltetésére, mint tanulmányi anyag és a művészeti nevelés eszköze, fontos szerepet tölt be. Aztán megírta mind a két gyűjtemény magyarázó katalógusát. Az antik plasztikai és a terrakotta gyűjteményről a Művészet-ben és a Vasárnapi Ujság-ban közzétett lelkes ismertetéseivel fölhívta a nagyközönség figyelmét a Szépművészeti Múzeum ezen új értékeire és akkora érdeklődést váltott ki, hogy a két nagy példányszámú katalógus rövidesen négy, illetőleg három kiadást ért.

A Múzeum antik kincseinek a szakkörök számára való tudományos földolgozását is azonnal megkezdette a gallusok és campaniaiak harcát ábrázoló leccei reliefről szóló (a bécsi Öst. Jahreshefte-ben), majd a „Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest” c. (a berlini Jahrbuch des Arch. Instituts-ban kiadott) tanulmányaival, valamint a velanidezzai görög férfitorzó méltatásával „Az Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei” nagybecsű kiadványsorozatának I. kötetében. Ezt a szobrot, melynek megszerzésére méltán lehetett büszke, később a bécsi „Pantheon” c. művészeti folyóiratban és a Brunnféle Denkmäler-sorozatban is közzétette. Azután is, hogy megvált a Szépművészeti Múzeumtól, anyagától nem szakadt el és az Évkönyvek következő négy kötetében is egy-egy értekezést szentelt volt kedvelt darabjainak. Az utolsót az 1928-ban vásárolt, értékére nézve különbözőképen megítélt attikai háromalakos síremléknek. 1928-ban a berlini Archaeologische Gesellschaft-ban tartott előadást Budapest antik szoborműveiről, mely az Arch. Anzeiger-ben meg

is jelent. Az e szoborművekkel való állandó foglalkozásának összegezése és betetőzése az évek múlva (Bécsben, 1929) kiadott „Die Antiken in Budapest” c. tudományos katalógusa, melybe a Nemzeti Múzeumban és a budapesti magántulajdonban levő szobrokat is fölvette. A külföldi kritika örvendetes kiadványként üdvözölte művét és megállapította róla, hogy szerzője az emlékek tudományos kiaknázásában a fő munkát már elvégezte.

Visszatérve szépművészeti múzeumi éveire, meg kell említenünk, hogy ottani szolgálata korántsem merítette ki működését. Az 1914—15-i tanévtől kezdve az Orsz. Képzőművészeti és Rajztanárképző Főiskolánál Pasteiner Gyula helyett, ki e megbízatásáról lemondott, Lyka Károlylyal együtt átvette a művészettörténet tanítását, s annak ókori részét adta elő négy évig. Ezen előadásainak gyümölcse egyik legjobb könyve. Mivel ugyanis azt tapasztalta, hogy hallgatóinak, de a műveltek szélesebb köreinek is mennyire kellene oly munka, amely a plasztikai művek tudatos szemlélését, megértésen alapuló élvezetét elősegítse, „A szobrászati stílus problémái” (1915) címen a legjobb források nyomán, önállóságra nem tartván igényt, megírta a szobor- és reliefalkotás elveinek és tényezőinek rendkívül tanulságos magyarázatát, hildebrandizáló esztetikával, fejtegetéseit főleg a görög remek vizsgálatára építvén, a reneszánsz és modern plasztikából is sűrűn használva példákat, illetőleg ellenpéldákat. Elméleti esztetikával való foglalkozásának egy másik terméke a Neue Jahrbücher-ben megjelent cikke: Grundlagen der künstlerischen Darstellung.

Ebbe az időbe esik a Konstantinápolyi Magyar

Tudományos Intézetnek Klebelsberg és Hekler nevéhez fűződő megalapítása. Mikor Klebelsberg kultuszminisztériumi államtitkár lett, a külföldi magyar tudományos intézetek föllállítására vonatkozó nagyszabású tervéből mint elsőt 1916-ban a konstantinápolyit szervezte meg, hogy az a bizánci-török-magyar történeti kapcsolatok, a bizánci és iszlám művészet, valamint a klasszikus és keresztény archeológia körébe vágó kutatások tűzhelye és iskolája legyen. Igazgatására Hekler kapott megbízást. Vezetése alatt négy ösztöndíjassal 1917 februárjában kezdte meg az intézet működését; a titkári teendőket Oroszlán Zoltán látta el. Előadásaival, hetenkénti megbeszéléseivel s tanulmányi kirándulásaival csakhamar a tudományos élet elismert és méltányolt tényezője lett, ahol a városban élő és átutazó, főleg német és török tudósok sűrűn megfordultak és szívesen tartottak előadásokat. Szépen induló működésének rövid másfél év után, 1918 októberében a világháború szomorú fordulata vetett véget és ezzel megszűnt a „Közlemények — Mitteilungen” c. kiadványa is, amelyből csak négy füzet láthatott napvilágot, köztük Heklernek „Isten-eszmény és portrait a görög művészetben” című, Brunn szellemében tartott előadása. A konstantinápolyi intézettel kapcsolatban még külön terve volt Heklernek: ásatásokat akart végeztetni Kis-Ázsia antik emlékhelyein, nevezetesen Kilikiában. Ezeknek megvalósítása céljából részletes Emlékirattal (1915) fordult a kultuszkormányhoz. Ez a javaslat tulajdonképpen fölelevenítése volt Berzeviczy Albert régebbi kezdeményezésének, ki miniszter korában, 1905-ben a görög földi ásatások megindítása és egy athéni magyar tudományos inté-

zet felállítása érdekében megtette a szükséges intézkedéseket. Mikor megbízott szakembere Athénben már mindent rendbehozott volt, hirtelen beállott kormányváltás miatt abbanmaradt az ásatások megkezdése. Sajnos, ugyanez a sorsa lett Hekler újabb kezdeményezésének is. Bár az Akadémia, amelynek véleményét Jankovich miniszter kikérte, az Emlékirat javaslatainak szakbizottsági beható tárgyalása (I. Akadémiai Értesítő 1915, 483—495 l.) alapján melegen pártolta a tervet, a világháború miatt ismét megghiúsult az a törekvés, hogy hazánk résztvegyen abban a kultúrmunkában, melyet a nemzetek, kis országok is, a klasszikus föld emlékhelyeinek föltárásáért folytatnak.

Ugyanakkor, amikor a Konstantinápolyi Magyar Intézet megszűnt, kinevezték Heklert a Pásteiner nyugdíjazásával megüresedett művészettörténeti tanszékre rendes tanárnak. A budapesti bölcsészeti karnak ez a túlméretezett tanszéke súlyos új feladatot rótt Heklerre: az antik mellett a közép- és újkori művészet történetét is elő kellett adnia. Mivel azonban ez számára nem volt ismeretlen terület, hisz' érdeklődése mindig a művészet egész történetére terjedt ki — fentebb is láttuk, hogy már müncheni cikkeiben, majd a stílus problémáinak tárgyalásakor foglalkozott a modern művészettel, — lankadatlan munkaszeretete sikeresen birkózott meg új feladatával. Egyetemi munkaköréhez alkalmazkodva, irodalmi munkásságát az eddiginél még szélesebb mederben folytatta és egész sor dolgozatot és könyvet írt a keresztény korok és Magyarország művészetéről.

A müncheni archeológiai iskola megalapítója, Brunn Henrik is foglalkozott a modern művészet tör-

ténetével. Míg annak Ráfael volt a kedveltje — több szép tanulmányt írt róla — addig az ő késő magyar követője, Hekler, a keresztény művészek közül Michelangelót szerette legjobban. „Michelangelo” c. művében (1926) a reneszánsz szellemóriásáról a legátfogóbb, eredeti szempontjaival jeleskedő monográfiát adta művészeti irodalmunknak. A Michelangelo-ra vonatkozó roppant ismeretanyagból a lényeges mozzanatok biztos kiemelésén kívül a lélektani problémák fejtegetése teszik a munka fő érdemét, amelyben új részletmeglátások tömegével jellemzi az alkotásokat. Különös érdeklődésre tarthatnak számot azok a fejtegetései, amelyekben Michelangelónak a fejlődésében oly nagy szerepet játszó antik művészet-hez való viszonyát magyarázza. Evvel a kérdéssel alapvető fontossága miatt, egy, nagy emlékismeretről tanúskodó és a külföldi Michelangelo-kutatásban méltó feltűnést keltett tanulmányában („Michelangelo und die Antike“, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1930) külön is foglalkozott. Végig kísérvén a mester egész életmunkáján az antik mintákkal való kapcsolatokat és párhuzamokat, kimutatja, hogy Michelangelo, ki mindig csak a legnagyobb csodálattal beszélt az antik művészetről és azt tartotta a művészi tehetség legjobb iskolájának, egyidejűleg azonban annak utánzásától óvott, minden onnan nyert sugallást és ösztönzést oly érzéssel és felfogással alakított át, hogy az saját szellemének alkotása lett. Megállapítja továbbá, hogy ezek a szubjektív, belső feszültséggel telített michelangelói szobrászati és építészeti alkotások jellegzetes ellentétben állanak az antik művészettel és azzal szemben a legmesszebb menő szakítást jelentik. Ez a téma Heklernek egyik

legkedveltebb tanulmánya volt. Megjelenése előtt erről tartott előadást Koppenhágában és Lundban, Amszterdamban és Hágában és ezzel nyitotta meg 1929 tavaszán a boroszlói magyar hetet, amikor dékánsga idején a magyar-német tudományos kapcsolatok kiépítése érdekében a Pázmány-egyetem 23 tanárát Boroszlóba vezette, ahol azok az egyetemen előadásokat tartottak, amit a boroszlói kollégák azután hasonló előadás-sorozattal viszonzottak Budapesten. Másik hasonló, szintén a művelt nagyközönségnek szánt monográfiája, „Leonardo da Vinci”, amely a Napkelet-Könyvtárban jelent meg (1927), kitűnő összefoglaló ismertetés a legenciklopedikusabb szellemű művész életéről, küzdelmes fejlődéséről és alkotásairól. Hekler Leonardóval szemben is fölvetette a kérdést, vajjon hatott-e reá az antik művészet. Egy kisebb dolgozatában (L. és az antik művészet. 1923) megállapította, hogy Leonardo, bár az olasz festőket megrója, hogy képeiken antik emlékek szolgái másolatait használják fel, maga sem mondott le az antik művészet tanulmányában rejlő tanulságokról, azokat néhány plasztikai munkája megfogalmazásában érvényesítette is.

A két nagy reneszánsz művész méltatása után a Magyar Könyvbarátok szövetségének széleskörű olvasótáborra számára megrajzolta röviden, négy kis kötetben a képzőművészetek fejlődését az ókortól napjainkig (Antik művészet. 1931. — A középkor s a renaissance művészete. 1932. — Az újkor művészete. 1933. — A magyar művészet története, 1935.) Színes, retorikai lendületű előadásában úgy valósítja meg a művészettörténet eredményeinek népszerűsítését, hogy nem száll le a tudomány várából olvasói-

nak síkjára, hanem azokat iparkodik magához, magasabb szempontjaihoz felemelni. Újszerű, hogy vázlatos összefoglalásának ügyes kiegészítéseként a szokásos rövid tárgy- és helyjelölő aláírás helyett minden kép alá 10—20 soros szöveget iktat, melyben az ábrázolt emléken megfigyelendő értékeket és jellegzetességeket találóan magyarázza s így szemléletüket tudatossá teszi. Művészettörténetének első (a trecentóig terjedő) része „Arthistorio“ címen eszperantó fordításban jelent meg (Budapest, 1934). A nagyközönség művészeti nevelését szolgálják a Napkelet-be és más magyar folyóiratokba egyes mesterekről és művészeti kérdésekről írt szellemes elnevezettései. Külön említést érdemel két, éppoly érdekes mint értékes szellemtörténeti jellegű értekezése a „Művészet és világnézet” s a „Hagyomány és forradalom a művészetben” problémáiról. Az elsőben, amelyet négyféle, egyre jobban kidolgozott szövegezésben előbb magyarul, majd Bécsben a Múzeumbarátok Egyesületében tartott előadása (1928) után németül is közzétett, abból a fölismerésből indul ki, hogy a szellemi feszültséggel telt korszakok művészete a maga hivatását nem annyira az ábrázolásban, mint inkább a kifejezésben, a lelki vallomásban látja, hogy az egyes korszakok különböző szellemi megnyilvánulási formáit egység hatja át és hogy a művészetben rejlő alakító ösztön a világnézeti törekvésekkel egy töről fakad, és ezen az alapon a művészeti fölfogás fejlődésének, a stílusváltozások legmélyebb okainak a világnézeti változásokkal párhuzamos és szorosan kapcsolatos törvényszerűségeit bizonyíthatja. A „Hagyomány és forradalom a művészetben” c. tanulmány eredetileg a Szellemi Együttműködés Szövetségének

1934. évi budapesti kongresszusán németül elhangzott előadás, amelyről azonban német nyelven csak féloldalas kivonat jelent meg. A jelen idők művészeti forradalmait abból az alaptételből magyarázza, hogy minden stílusváltozás a korszellem változásából ered. Mikor a XIX. század pozitívista világnézete hitelét veszítette, válságba jutott a pozitivizmus művészete is: a naturalizmus és annak utolsó, kifinomult hajléka, az impresszionizmus. A századfordulónak minden kötöttség-, törvény-, történet- és hagyományellenes forradalmi szelleméből fakadtak az expresszionizmus, futurizmus és kubizmus forradalmi stílusformái. Ezekkel szemben most a művészetben a mai ember lelkeségével telített, új, aktívabb természetszemlélet keres érvényesülést és ebben az „új tárgyszerűség” stílusában mint hatóerők már felismerhetők — úgy mond — az új tektonikus világkép konstruktív elvei.

Hekler annak tudatában, hogy neki, mint a Pázmány-egyetem tanárának a magyar művészettörténetet kell különös figyelemben részesíteni, az elvégzendő munka és annak irányítása érdekében mindezelőtt ennek a munkaterületnek problémáit iparkodott megállapítani. A Magyar Történelmi Társulat 1921. évi közgyűlésén „A magyar művészettörténet főadatai” címen erről tartott előadásában, amely a Századok-ban, később bővítve a Magyar Zoltán szerkesztette „A magyar tudománypolitika alapvetése” c. munkában (1927) és újabb átdolgozásban ennek a munkának német kiadásában (1932) jelent meg, hangsúlyozza, hogy emlékeinknek már Ipolytól követelt gondos topográfiai fölvétele mellett a hazai és külföldi levéltárak magyar vonatkozású művészettörténeti forrásanyagának rendszeres feldolgozása

elsőrendű teendők. Ezen az alapon tisztázandó a korszakokként változó francia, olasz és német behatások kapcsolata és jelentősége s a nemzeti léleknek ezekkel szemben megnyilvánuló átalakító ereje, valamint a honi mesterek és iskolák külföldön való érvényesülése; meg kell végre állapítani, hogy a német áramlatok légkörében kifejlődött, eddig oly ellentétesen megítélt szepességi és erdélyi művészetünkben mi és mennyi a magyar, és részletkutatások tárgyává kell tenni a barokk északolasz és osztrák művészek magyarországi munkásságát. Az itt kitűzött feladatok közül Hekler érdeklődéséhez a barokk-kutatás állt legközelebb és abban tevékenyen részt is vett. „A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete” c. értekezésében (1935), amellyel mint rendes tag székét az Akadémiában elfoglalta, megállapítja, hogy barokk művészetünk nem szegényes függvénye a német-osztrák barokknak, hanem sajátos nemzeti jelleget és helyi színeket is mutat és elsőrangú alkotásokkal dicsekedhetik, amit több budapesti, eddig szerinte kellő figyelemre nem méltatott oltárplasztikai munkával igyekszik bizonyítani. Másfelől meg tanítványait serkentette ilyennemű kutatásokra, s irányítása mellett a magyar barokkra, de művészeti multunk egyéb koraire is vonatkozó több jeles monográfia és tanulmány került ki intézetéből. Közben ő maga a magyar művészettörténeti kutatás multját, irányait és fejlődését vizsgálta át „A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet” c. centenáris előadásában (1928), amelyben megállapítja, hogy a nyolcvanas évekig a művészettörténet tudományos művelésének minden szála a tudós társasághoz, az alapvető munkát végző nagyérdemű tagjaihoz, Henszlmann-

hoz, Ipolyihoz, Römerhez, valamint a régi, nagyszerű, azóta, sajnos, megszűnt kiadványaihoz (Magyarországi Régészeti Emlékek, Arch. Közlemények) fűződik és behatóan tárgyalja azt a fontos szerepet, melyet az Akadémia azóta is, hogy az irányítás és kutatás fő munkája a Műemlékek Bizottságára, a Székesfővárosi és a Nemzeti Múzeumra meg a Régészeti Társulatra szállott, műtörténész tagjainak itt velősen jellemzett működése és kiadványai révén e téren játszott.

Miután szemináriumuk tagjainak közreműködésével idegenek számára megírta fővárosunk műemlékeinek rövid ismertetését (Budapest als Kunststadt. 1933), hosszabb tanulmányai és kutatásai alapján hozzáfogott a magyar művészet történetének szintéziséhez, melyet első alakjában fentemlített népszerű, kis, általános művészettörténete befejező köteteként adott volt ki. Ebből fölolvastott szemelvényekkel foglalta el tagsági székét a Kisfaludy-Társaságban (1934). A magyar művészettörténet fölépítéséhez az úttörő munkát Pasteiner Gyula végezte hazánk műemlékeinek azzal a topográfiai rendbe foglalt feldolgozásával, mely az „Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben” c. kiadvány kötetében jelent meg a múlt század végén. Alapvető jelentőségűek Divald Kornélnak „Magyar művészettörténet” és „Magyarország művészeti emlékei” c. munkái (1926—27), melyekben a nagyérdemű kutató művészetünk fejlődését a benne érvényesülő nemzeti sajátosságok erős hangsúlyozásával vázolja. Legújabbban pedig Péter András „A magyar művészet története” c. ügyes, önálló szemlélettel megírt összefoglalásában mutatta be mindazt, amit a magyar szellem művészeti téren a századok folyamán

alkotott. Ily előzmények után írta meg Hekler a magyar művészet történetének nagyvonalú áttekintését. Ezt a kis munkáját, elhagyva belőle a XIX. század tárgyalását, temérdek új adattal és az anyag átfogó ismertetésével kiszélesítve, gyökeresen átdolgozta és kimerítő irodalmi apparátussal, gazdagon illusztrálva német nyelven jelentette meg Berlinben (1937) — azután még nagyobb keretben magyarul akarta kiadni —, hogy művészetünk fejlődéséről a tudományos kutatás mai állásának megfelelő, megbízható képet adjon. Erős egyéni, a más kutatókétól több kérdésben eltérő felfogással, tömören, de vonzóan megírt könyvében egyfelől különös gonddal vizsgálja művészetünknek a külfölddel való kapcsolódásait és rokonságát, az onnan vett indításokat és kölcsönzéseket, idegen mestereknek nálunk való működését, másfelől meg rámutat azokra a nemzeti sajátosságokra, melyek a magyar alkotásokat jellemzik. Alkalomadtán védi a magyar művészeti birtokállományt és kidomborítja azt az átalakító hatást, melyet földünk és népünk az idegenből jött művészekre és mintákra mindenkoron gyakorolt. Azt a megállapítását, hogy művészeti kultúránk fejlesztésében a szepességi és erdélyi németiség kezdettől fogva elsőrendű szerepet vitt, ellensúlyozza avval a tételével, hogy azokat a német mestereket, kiket a földrajzi és történeti sorsközösség országunkhoz fűzött s akik itt végeztek alkotó munkát a közös haza javára, a történeti magyarság tagjainak kell tekintenünk. Hekler könyvének jelentősége abban rejlik, hogy első ízben ismerteti meg a németül olvasó külfölddel a magyar művészet multját és legértékesebb emlékeit. A német szakkörök ezért nagy elismeréssel fogadták az „Ungarische Kunstgeschichte”-t,

mert „az az európai művészetnek egy, a németek előtt kevéssé ismert, gazdag tartományát nyitotta meg számukra”. A hazai művészettörténet keretébe tartozik még „A honfoglaló magyarság művészete” c. előadása, melyet 1935-ben tartott Göteborgban és Stockholmban, s mely a dán *Acta Archaeologica* c. folyóiratban látott napvilágot. Ez a Fettich kutatásain alapuló tanulmánya közel áll a két munkakörét elválasztó határmezsgyéhez, átvezet a művészettörténet-től az archeológiához.

Miként egyetemi előadásai és szemináriumi gyakorlatai e két tudománykör közt oszlottak meg, azonképpen irodalmi működésében is a keresztény művészet mellett a régi buzgósággal kutatta a klasszikus archeológia problémáit. Nagyon érdemes tanulmánya, a „Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatuen“ (1919) kimutatja, hogy a fejedelmeket már a Kr. e. II. században ábrázolták páncélosan és hogy a hellenisztikus művészet teremtette meg a páncélreliefes díszítésével és a szobrok motívumainak történeti színezésével a római páncélos szobrok számára a legfontosabb alapokat; azután megállapítja a hellenisztikus és klasszicisztikus páncéltípusoknak a császárkor folyamán a stílusváltozásokkal párhuzamos váltakozásait. Az egész emlékanyag áttekintésével, időbeli rendezésével és a felhasznált motívumok gondos vizsgálatával a római művészet történetéhez értékes adatokat és új szempontokat szolgáltat. Mikor az Akadémia 1920-ban levelező tagjai sorába választotta, stílustörténeti székfoglalójában a klasszicizmus jelentőségét és térfoglalását fejtegette az ókori művészetben. A klasszicizmus forrásvidékének a görög anyaföldet kell tekinteni. Onnan hozták azt érett

gyümölcsként Rómába az Athénből átvándorolt művészek. Az ő és utódaik működésének világtörténeti jelentősége abban rejlik, hogy rendszeres másoló munkásságukkal fenntartották és elterjesztették a görög művészet remekműveit, sőt az I. századbéli római nemzeti művészet legkiválóbb alkotásait (pl. az ara pacis-t) is a klasszicisztikusan képzett görög mestereknek kell tulajdonítanunk. „A görög kultúra világ-hatalma és világjelentősége” c. apologetikus dolgozatában (1923) hitet tesz a mellett, hogy minden korok embere közt épp a modern embernek van talán a legnagyobb szüksége a görög szellem és művészet értékeinek a jelent is éltető ismeretére és tanulságaira. Kisebbség, az antik plasztika részletkérdéseit tárgyaló cikkei közül megemlítjük az Amelung-Festschriftben közöltet, mely Szépművészeti Múzeumunk egy érdekes reliefjének és a római Nemzeti Múzeum egy harcos fejének stílusbeli hovatartozását és idejét állapítja meg pontosabban, továbbá „A leideni Dionysos-fej”-ről szólót, mely ennek a kolosszális fejnek körát és rendeltetését tisztázza, és a Petrovics-Emlékkönyv „A Giustiniani-Athéna új megvilágításban” c. cikkét, amely szerint a Vatikán már Goethétől csodált e szobrának ismeretlen mesterét Myron tanítványainak sorában kell keresni.

Heklert, az antik szobrászat rajongó hívét, annak legnagyobb mestere, Pheidias természetesen élenként érdekelte s az a körülmény, hogy élete műve körül annyi ellentétes vélemény alakult ki, arra készítette, hogy tüzetesebben foglalkozzék vele. Kis monográfiájában: „Pheidias művészete” (1922, majd németül: Die Kunst des Phidias, Stuttgart, 1924) a mester oeuvrejének az eddigi eredményektől nem egy ponton

eltérő, nagyon tág elhatárolását adja és a Parthenon szobrászati díszének sokat vitatott kérdésében úgy ítélkezik, hogy az szellemi egységessége miatt egyetlen ember műve lehetett csupán, azaz Pheidias alkotó erejének legszemélyesebb ténye, ha a kivitel dicsőségében többen osztoztak is. Az egyes részek stílusában mutatkozó eltérések innét erednek, bár ő azt is látja, hogy a mester a maga irányát és befolyását tanítványai körében egyre jobban érvényesítette és őket teljesen magához tudta forrasztani. A külföldi kritika Hekler könyvét a véletlenül egyazon évben megjelent Schrader- és Lechat-féle Pheidias-monográfiákkal való összehasonlítás mellett nagyon különböző értékeléssel, egyfelől elismerőleg, másrészt elutasítólag fogadta. Az azonban szerzőnknek kétségtelen érdeme, hogy a Pheidias neve alatt járó szobrokat és reliefeket, akár mind, akár csak részben az ő művei, megkapó, valóban művészi méltatással állítja szemünk elé.

Két, a provinciális római régészet körül nagy érdemeket szerzett archeológus ünnepeltetése alkalmából visszatért a rég elhagyott pannóniai régészethez, hogy stílszerűen, ennek tárgyköréből vett tanulmánnyal mutassa be hódolatát. Az egyik Buliç Ferenc volt, a nagynevű horvát archeológus. A 75. születése napjára szánt emlékkönyvbe (Strena Buliciana) „Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen” címen írt dolgozatában az idevaló és az importból származó leleteink útmutatása kapcsán megrajzolja Hekler azt a döntő hatást, melyet Pannóniának a magasabb kultúrközpontokkal való különböző és egyre változó kapcsolatai műveltségére és művészetére gyakoroltak, mint volt Trajanusig Itália, a II. és III. században

Gallia és Germánia, majd a III. századtól kezdve Kelet (Thrákia, Szíria, Egyiptom) befolyása irányadó. A másik ünnepelt Kuzsinszky Bálint volt. Mikor 60. születésnapjára a Régészeti Társulat Évkönyvét ajánlottuk neki, abba Hekler „Adatok a pannóniai mitológiai domborművek kormeghatározásához” címen írt cikket, amelyben érdekes pótlásokat fűzött tanítványának, Oroszlán Zoltánnak szép doktori disszertációjához.

Irodalmi működésének súlypontja egyetemi tanárkodása korszakában is az arcképszobrászat kutatására esik. Ilyenmő dolgozatainak sorát megkezdi a „Studien zur römischen Portraitkunst” (Österr. Jahreshefte, 1924) című, amelyben a római művészetet jellemző mellszobrok buste-jeinek egyre növekedő és valószerűbb alakot öltő formáit kronológikus rendszerbe szedi és ezzel jó segítő eszközt nyújt a szobrok datálásához. Két másik, a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (1926) és a Zeitschrift für bildende Kunstban (1926—27) megjelent tanulmánya „Adatok, ill. Megjegyzések a görög arcképszobrászat esztetikájához” elméleti jellegű. A görög művészet — mondja — a képmást nem csupán valóságábrázolás kérdésének tekintette, hanem Sokrates követelménye értelmében, hogy a szobrásznak a külső hasonlóságon felül az ábrázoltnak lelki tulajdonságait is ki kell fejeznie, a jellemképmások alkotását tartotta feladatának. A jellemképet mint műalkotást egyfelől az ábrázolt, a hasonlóság, másfelől az ábrázoló művész, ill. egyéniség-megértő és interpretáló képessége határozza meg. E kettőnek, az utánzásnak és jellemzésnek egymáshoz való viszonyából erednek az arcképszobrászat különféle problémái; művészi egyensúlyozottságuk teremti

meg az Euripides-képmások remekeit; a lelki alkat és fiziognómia közt mutatkozó disszonancia okozta nehézségekre viszont példa a Sokrates-arckép. A hasonlóság mint a mulandó, külső jegyek összesége tulajdonképpen csak a kortárs-szemlélőkre nézve fontos, mindenki más számára az időtlen jegyeknek, a szellemi és lelki értékek éreztetésének van döntő jelentősége. Ily alapon keletkezhetek tisztán irodalmi képzetek sugallatára a mindenkitől elfogadott és megcsodált ideális arcképek, amilyen a Homérosé, míg viszont a Platon-képmások fogalmazása látszólagos külső megbízhatóságuk ellenére sem elégít ki, mert nem érezzük bennük a platoni lélek lendületét és nemes tartalmát. E körbe vágó dolgozatainak legnagyobb csoportja (8) a legkülönbözőbb múzeumokban meg magántulajdonban lévő egyes arcképszobrokra vonatkozó kutatásait közli. Bennök szűkszavú szakszerűséggel az ismert vagy eddig figyelemre nem méltatott darabok hosszú sorát részint meghatározza és datálja, részint stílkritikailag értékeli vagy átértékeli, analógiákat összeállítja. Bőséges adataival és új megállapításaival jelentős mértékben gazdagítja az antik arckép fejlődéstörténetének ismeretét. De az ikonográfiai kutatásnak is szolgáltat becses eredményeket, amikor emlékanyagunkban több császárnak s történelmi és irodalmi személyiségnek képmásait megállapítja. Egy eredményesen alkalmazott módszertani elve külön említést is érdemel. Kiindulva abból a feltevésből, hogy a római történeti reliefeken a császár közvetlen környezetében ábrázolt vezető egyéniségek minden valószínűség szerint önálló képmásokkal is meg voltak örökítve, sikerült neki pl. Trajanus dák hadjáratí vezetői körében, Licinius Surát egy vati-

káni, Hadrianusnak egy főemberét pedig egy madridi fejben fölismerne. E dolgozataiból különben legérdekesebbek azok, amelyekben a Hariseion-alapítvány költségén 1933-ban és 1935-ben tett görögországi tanulmányútjának fölfedezéseiről számol be — ezekről Berlinben és Akadémiákon előadásokat is tartott —, amikor az athéni Nemzeti Múzeumnak leletanyaggal elárasztott raktárában és az Agora-múzeumban az író- és filozófus- meg császár-képmások egész sorát azonosíthatta, köztük oly kiváló művészi értékű példányokat, hogy azokat az igazgatóság az ő javaslatára a múzeum kiállítási termeiben helyezte el.

Hekler athéni tanulmányainak köszönjük a Silanion-féle Platon-szobor pompás rekonstrukcióját. Az antik források csak egyetlen Platon-képmásról tudnak, a Silanion bronzszobráról. Innét van, hogy a szép számban ránk jutott Platon-arcképek mind egy típusúak; mint gyöngé másolatok azonban vonásaik mogorva szárazságával, sajnos, semmit sem sejtetnek „az isteni férfiú” nagyságáról. A Heklertől Athénben felfedezett kis fej azért volt nagy meglepetés, mert átható tekintetével, egy hosszú élet kutató munkájától átszántott arcának komoly hevületével először adott fogalmat az eredetinek kifejező erejéről. A Platon-szobor motívumáról egy fennmaradt és fölírással hitelesített fejnélküli szobrocskamásolat tájékoztat, amely szerint a nagy gondolkodó köpenybe burkoltan, ülve volt ábrázolva. Heklernek az a szerencsés gondolata támadt, hogy ennek segítségével rekonstruálja Silanion teljes szobrát, mert csak úgy kaphatunk jó képet Platonról. A görögök tudvalevőleg mindig teljes szoborral örökölték meg nagyjaikat: helyesen látták ugyanis, hogy a testtartás és a gesztusok jellegzetességében éppúgy

gyökerezik az egyéniség, mint a tekintetben és az arc vonásaiban. Mikor útmutatása szerint kitűnő szobrászunk, Pátzay Pál a fejet és a testet egy méretbe ültetvén át, gipszmásolatban egymással egyesítette, a helyreállított szobor teljesen egyöntetű benyomást tett és csodálatos az a mód, ahogyan a fej kifejező ereje a szélesvállú, előrehajló testet átlelkesíti. Wilamowitz a régi kifejezéstelen Platon-fejekkel nem tudván megbarátkozni, felszólította volt az archeológusokat, hogy kutassanak tovább a valódi Platon-képmás után. Hekler Silanion szobrának rekonstrukciójában most jó Platon-képmással ajándékozott meg minket. Erről szóló, az Athéni Akadémiában tartott előadását „Ein neues Platonbildnis in Athen und die Platonstatue Silanions“, valamint athéni kutatásait a görög tudományos világ nagy elismeréssel kísérte. A Görög Archeológiai Társaság tiszteleti tagjául választotta, a király pedig a Phoenix-rend parancsnoki keresztjével tüntette ki. Ez azonban nem volt első külföldi kitüntetése. Az Osztrák Régészeti Intézet már 1912-ben levelező, később aztán rendes tagjai sorába iktatta volt; a Németbirodalmi Régészeti Intézetbe 1914-ben nevezték ki levelező taggá, utóbb meg rendessé. Levelező tagja volt a Bolgár Archeológiai Intézetnek és a hágai Az Antik Kultúra Barátjai nevű egyesületnek. Nem sokkal halála előtt érte az az öröm, hogy a pápai Régészeti Akadémia levelezőtagjává választotta. Itthon is megkapta természetesen a tudós-írónak kijáró megtiszteltetéseket, Akadémiánknak és a Kisfaludy-Társaságnak rendes tagja volt, azonfelül a Corvinkoszorú tulajdonosa. Az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatnak éveken át volt másodelnöke, aztán pedig tiszteleti tagja.

Mikor 1937-ben tanítványaival együtt meghívták Stockholmba, előadást tartott a késő-római arcképszobrászatról, amely a svéd *Konsthistorisk Tidskrift*-ben, magyarul pedig „A középkori ember kialakulása” címen a Napkeletben jelent meg. Ez a tanulmánya, mely egyébként főműve, a *Bildniskunst* kissé elnagyolt végső részének szerencsés kiegészítése, megmagyarázza azt a gyökeres változást, melyet a keresztény szellem érvényesülése az antik arcképszobrászat stílusában előidézett. Az új stílus néhány jól megválasztott remekén bemutatja, mint merevedtek meg ezeken a szigorúan frontális, ünnepi komolyságú képmásokon a vonások, mint lett uralkodóvá a maszkszerű arcon a tágra nyílt, földieken messze túltekintő szem, mint érlelődik meg szemünk láttára ez átszellemült kifejezésű arcképeken a középkori ember, ki az élet célját nem a testben, nem a földön, hanem a lélekben, a másvilágban látta. Egy másik cikkét (Von Perikles bis Platon), amelyben a görög filozófusoknak és művészeknek a hasonlóság kérdésében való állásfoglalását vázolja és az arcképszobrászatot a görögség szellemi és történeti fejlődésével állítja párhuzamba, Berlinben írta, amikor mint első magyar cseretanár az 1937—38. téli félévben az ottani egyetemen működött. Előadásainak és szemináriumi gyakorlatainak tárgyául sajátlagos kutatási területét, az antik arcképszobrászatot választotta volt. Utolsó felolvasása „Filozófus és tudós arcok a régi Rómában”, Budapesten, a Kisfaludy-Társaság 1939. december havi ülésén hangzott el. Ezt a szép tanulmányát, melyet ő maga is igen sokra tartott, aztán becses képanyaggal bővítve átdolgozta a „Die Antike” c. előkelő berlini folyóirat számára; megjelenését megérnie azonban

már nem adatott meg neki. Miután háttérül fölvázolta a görög filozófia szerepét a császárkori társadalomban, rendszerbe foglalja a Kr. u. II. és III. századbeli, részben tőle azonosított neves, valamint névtelen filozófus-képmásokat, hogy azok fiziognómiáit nemcsak érdekes stilisztikai magyarázatokkal, hanem egyúttal a kor lelkiségét tükröző vonásaik jellemzésével is ismertesse.

Posthumus kötetként jelent meg utolsó munkája, a „Bildnisse berühmter Griechen” (Berlin. 1940). Tárgya hasonló fiataalkori nagy munkájának, a Bildniskunstnak tárgyához, amellyel hírét megalapította volt, egyben harmonikus lezárása portrait-tanulmányainak, amelyekkel egész életén át a legszívesebben és legavatottabban foglalkozott. A görög írók és filozófusok képmásait, melyekhez néhány hadvezér és államférfi képeit csatolta, a görög szellem nagyjainak a Christ-féle irodalomtörténetben adott Sievekiung-féle kiváló méltatásával ellentétben nem egyénenként tárgyalja, hanem összefüggően oly rendszerben, hogy ezeknek a kevés kivétellel hitelcsen elnevezett és jól megválasztott arcképeknek kapcsán a nagyközönség számára megrajzolja — az egyéniség-ábrázolásnak a Bildniskunstból még hiányzó VI. századbeli kezdetekre is kiterjeszkedve — a görög arcképstilusnak a hellenizmus végéig terjedő fejlődését. Előző dolgozataiból ismételt vagy itt részben módosított megállapításai, melyek pl. a valószerű és az idealizáló, a jellemkép más kialakulásának idejét és viszonyát, vagy a görög ikonográfia egyes vitás kérdéseit akarják eldönteni, világosan mutatják, hogy a görög arckép története terén még több probléma vár tisztázásra és még sok részletkutatásra van szükség. Érdemes összefog-

láló munkájának értékét emeli a tárgyalt emlékek másolatainak és irodalmának gondos jegyzékbe foglalása.

Irodalmi működését kiegészíti szerkesztői tevékenysége. 1925-ben átvette az Archaeologiai Értesítő szerkesztését, amiben az volt a legfőbb törekvése, hogy a magyar régészet e reprezentatív folyóiratát minél jobban bekapcsolja a nemzetközi tudományos munkába. E célból rendszerré tette benne egyrészt cikkeinek idegen nyelven való kivonatos vagy teljes közlését, másfelől pedig kiváló külföldi szakembereket nyert meg folyóirata munkatársainak. A Pázmány-egyetem művészettörténeti intézetének időhöz nem kötött közleményeként 1927-ben megindította a külföldre való tekintettel bilingvis „Henszlmann-lapok, Henszlmann-Blätter” sorozatot, hogy 4—10 lapos illusztrált füzeteiben közlétegye intézete tagjainak kisebb dolgozatait. A szépen indult kiadvány, melybe ő maga is írt, azonban sajnos pénzügyi okokból már 1930-ban megszűnt. Arról a szorgos munkáról, mely az ő vezetése alatt álló „Művészettörténeti és classica-archaeologiai Intézet”-ben folyt, jól tájékoztat az ott készült Dolgozatok és doktori értekezések sorozata (l. a kötet végén, a bibliográfia után). Meglepő, hogy ezeknek 31 száma közül mindössze két doktori disszertáció vette tárgyát a klasszikus archeológiából, Hekler tulajdonképpeni szakmájából, míg legnagyobb részük a magyar, és néhány dolgozat a keresztény művészet körébe tartozik. Ez az ő, a magyar művészettörténet feladatait hangsúlyozó irányításán kívül nyilvánvalóan abban leli magyarázatát, hogy tanítványai lelkét és érdeklődését jobban ragadták meg a hazai művészet alkotásai, megoldandó kérdé-

sei; úgy érezték, hogy magyar kutatóknak elsősorban a magyar művészettörténet problémáival kell foglalkozniok.

Mint tanár nemcsak tanítványait irányította és segítette mindenkor készségesen munkáikban, hanem dinamikus természetének megfelelően az egyetem egész ifjúságának a háborút követő évek nehéz viszonyai közt való megszervezését és gondozását is vállalta és mint a Turul-szövetség primus magistere, törekvéseinek erélyes pártfogója és előmozdítója volt. Ügyeikben többször cikkeket is írt különböző napilapokba. A magyar egyetemi ifjúság bajtársi egyesületeinek szervezése és vezetése körül éveken át kifejtett tevékenysége elismerésül a Kormányzó a II. osztályú Magyar Érdemkereszttel tüntette ki Heklert.

Bármilyen odaadással, pihenést nem ismerő fáradhatatlansággal művelte is szakmáját, nem tartozott azon tudósok közé, kik a világtól elzárkózva, pusztán csak kutatásaiknak, hivatásuknak élnek. Erről tanúskodik irodalmi munkássága is, amelyből a könyvek és dolgozatok egy része a nagyközönség felé fordul, annak igényeit, művészeti tájékoztatását és nevelését szolgálja, a közízlést fejleszteni, a tudomány eredményeit népszerűsíteni akarja. A gyakorlati élettel mindig fenntartotta a kapcsolatot, a köz dolgai iránt melegen érdeklődött. Természetesen és elsősorban a kultúra dolgai iránt. Mivel lázas tettvágytól fűtött egyénisége ezt az ő sokirányú érdeklődését cselekvésre készítette, egész sereg újság- és folyóirat-cikket írt, amelyben a magyar kultúrpolitika különböző, időszerű kérdéseire hozzászólt. Külön említést érdemel idegen nyelven kiadott könyve: *L'Univer-*

sité de Budapest, Die Universität Budapest" (Basel, 1935), amelyben a Pázmány-egyetem 300 éves jubileuma alkalmából annak történetét, jelen állapotát és intézeteit és egyben Budapest kulturális intézményeit a külfölddel megismerteti.

Kultúrpolitikai tétel foglalkoztatta élete utolsó szakában. Az eddigi fölfogással ellentétben, mely Mátyás királyban csupán csak a mecénást látta, a reneszánsz nagy fejedelmét, mint a magyar kultúrpolitika első, céltudatos kezdeményezőjét és képviselőjét akarta bemutatni és méltatni. Ez a tanulmánya a M. Tud. Akadémia jubiláris közgyűlése ünnepi előadásának volt szánva, de belőle csak részletek, gondolatsorok töredékei készültek el és kerültek fölolvassásra. A művész, ki ezekből a színes, csillogó mozaikkövecskékből az elképzelt gyönyörű képet összerakta volna, hirtelenül eltűnt körünkből...

Ezért nem készült el az a másik nagy mű sem, melyet régóta tervezett és melynek megírását joggal várhattuk tőle: az antik arckép története. De ha majd egyszer megírják, akkor előkelő helyet fognak benne elfoglalni azok az eredmények, amelyeket Hekler nagyszámú tanulmányában antik képmások fölfedezésével és meghatározásával, új értékelésével és kritikai elemzésével szilárd pontokul beleillesztett a görög-római arcképszobrászat történetébe és melyek nevét és munkáinak emlékét fenntartják.

A tanítványaitól halálának első évfordulójára kiadott „Hekler Antal: Gondolatok” c. kis emlékfüzetben olvassuk, hogy egyik (1931-ből való) levelében ezt írta: „A teremtés koronája, az ember átlagos életkora 58 esztendő”. — Valahol olvashatta akkortájt ezt a megállapítást, mely figyelmét megragadta és

melyhez elmélkedéseit hozzáfűzte: „Nincs ebben valami igazságtalanság? Nincs ez szűken mérve? Hiszen az ember boldog élmények nyomán, a teremtés lázában egy sokkal hosszabb jövő szükségét érzi. Az embernek is az a tragikuma, mint sok művészi stílusnak. Az egy fejlődési fázisban rejlő gazdag ígéretet nem tudja valóra váltani“. — Milyen különös, Heklert épp 58 éves korában szólította el váratlanul, élete teljében a halál. A Gondviselés az átlagember élettartamát szabta ki neki, aki éppenséggel nem volt átlagember. S bár a teremtésnek benne szüntelenül égő lázában nagyon sokat alkotott, rendkívül széleskörű tudományos és irodalmi működést fejtett ki, mintha akkor, 50 éves korában, élte delelőjén érezte volna, hogy a benne rejlő gazdag ígéreteket beváltani, minden nagyszabású tudományos tervét megvalósítani már nem lesz képes. Az átlagember nyomtalanul tűnik el, sorsa a feledés. Hekler Antal, a kiváló kutató és lelkes tanárnak emléke és szelleme nem vész el, tovább él maradandó becsű munkáiban, melyekkel a tudományt szolgálta és előbbre vitte, él és megújul abban a termékenyítő, eleven hatásban, melyet tanítványaira és olvasóira gyakorolt és gyakorol.

Láng Nándor

ANTIK MŰVÉSZET

A görög temető művészete.

(1910.)*

I.

Ha görög művészetről szólunk, legtöbbször csak a hatalmas istenszobrokra gondolnak és elfeledik, hogy ez a művészet az embert is utolérhetetlenül tudta ábrázolni. Elfeledik, hogy az a művészet, mely az isteni lények méltóságát és fenségét tökéletes formákban fejezte ki, az emberi életnek is mélyen átértett, finoman megrajzolt képeit hagyta reánk a síremlékek gyönyörű sorozatában. Egy csodásan életerős növénynek a legnagyobb, a legvonzóbb hajtásai ezek. Varázsukat a modern emberi lélek is mélyesen érzi; bármennyire is elcsigázta valaki lelkét a mi lüktető, minden téren meglepetéseket kereső korunk az ő sokszerű benyomásaival, azért mégis biztosak vagyunk benne, hogy azt az órát, amit az athéni múzeum görög síremlékekkel telt termeiben töltött, soha életében nem feledi el. A legnemesebb hűrokat hozzák rezgésbe bensőnkben ezek a domborművek, az emberi érzések legmélyebbjeit: a hitvesi

* A M. Nemzeti Múzeumban 1910 dec. 3. és 10-én vetített képek kíséretében tartott előadást: Jelentés a M. N. Múzeum 1910. évi állapotáról. (Budapest, 1911.) 355—369. l.

hűséget, az anya odaadó, tiszta szeretetét s a hófehér gyermeki lélek ösztöneinek fölvillogását fejezik ki, mindig elborítva a bánatos megindultság komoly fátyolával. Nem csodálkozhatunk, ha Goethe figyelmét néhány jelentéktelen görög síremlék, melyre egy kis olaszországi múzeumban más emlékek közepette bukkant, mélyen megragadta. Benyomásainak úti-jegyzeteiben szárnyaló szavakkal ad kifejezést:

„A fuvalom, mely a régiek sírjáról felénk száll, telve van illattal, mintha rózsahalmot érintett volna... A síremlékek kedvesek és meghatók. Itt egy férfi, aki felesége oldalán a fölkéből, mint valami ablakból tekint ki, ott az anya, az apa, középen pedig a fiú, akik kimondhatatlan természetességgel tekintenek egymásra; emitt házaspárt látunk: kéz a kézben; amott pedig halotti ágyon nyugvó atya búcsúzik nyugodtan családjától... Ezeknek a köveknek a szemlélete engem oly mélységesen meg hatott, hogy könnyeimet nem tudtam visszafojtani. Nincs itt térden álló páncélos férfi, aki a boldog feltámadásra vár, a művész ezeken az emlékeken mindig csak az emberek egyszerű jelenlétét ábrázolta több-kevesebb ügyességgel, s ezáltal létezésüket folytatólagoossá és tartóssá tette. Itt az alakok nem kulcsolják imára kezüket; nem tekintenek az égre, hanem most is azok, akik voltak; egymás mellett állanak, résztvesznek egymás dolgaiban, szeretik egymást — s ezt a kövek, bár hiányos kézügyességgel, de végtelenül kedvesen fejezik ki”.

Mi ma sokkal szerencsésebb helyzetben vagyunk, mint Goethe. Nemcsak néhány jelentéktelen kis síremlék, hanem a kiváló művészi alkotások egész ragyogó sorozata képviseli számunkra a görög temető

művészetét; sőt mi több — bárha eredeti helyén, a Kerameikosban már csak néhány emlék áll — mégis, képzeletünkben vissza tudjuk állítani a sírköveket egykori környezetükbe, oda, ahova rendeltetésük szánta, a csendes athéni temetőbe, hol nagy bölcsek, kiváló államférfiak és jeles hadvezérek szomszédságában alusszák örök álmukat azok a szép, sudárnövésű hajadonok és azok a bátor, nemes ifjak, akik résztvettek egész Athén örömnüepén: a Panathenaiakon; itt pihennek mindazok, akik egykor Athén másik legnagyobb szerű romvilágát, az Akropolist benépesítették. Perikles és Alkibiades, Sophokles és Euripides századának minden nagyja és kicsinyje ide tért meg a csendes fák árnyékába és közöttük járva és a fehér márványemlékekre tekintve, tényleg mintha éreznők ennek a csodálatos kornak lehelletét.

Hogy a Kerameikos egykori beosztásáról, a síremlékek felállításáról, a sírkerületek külső képéről és művészi benyomásáról fogalmat alkothatunk magunknak, azt nem írott forrásainknak, nem az ókori írók műveiből szerzett értesüléseinknek köszönhetjük, mert ezek bizony az athéni temetőt illetőleg nagyon hézagok, hiányosak. Pausanias az állami sírokat elég bőven tárgyalja, de a magánosok síremlékeit nem méltatja figyelemre, mert itt történeti műveltségének és tudásának villogtatására nem nyílt volna alkalma. Művésznevet csak egy esetben közöl velünk: mindjárt műve második fejezetében följegyzí, hogy a Dipylon-tól nem messze állott egy síremlék, mely a paripája mellett nyugodtan álló harcost ábrázolt, s melyet Praxiteles készített. Plinius sem nyújt többet; csak műfaj szerint jelzi az egyes szobrászok alkotásai között általánosságban a síremlékeket.

Azokat a nagy, szomorú hézagokat, amiket a Kera-meikost illetőleg az ókori írott források ismereteinkben hagytak, a modern archeológiai tudománynak a kutatás minden eszközével kifejtett munkássággal sikerült csak valamelyest betölteni. Az utolsó évtizedek ásatásainak és különösen a német Brückner Alfréd nagy kitartásának és lelkiismeretes, önfeláldozó tevékenységének köszönhetjük, hogy ma már tudásunk a görög temetőt illetőleg nemcsak egyes emlékek, elszigetelt szoborművek ismeretére szorítkozik, hanem áttekintést nyerhetünk azok egykori föllállításáról, elhelyezéséről, egymással való kapcsolatáról, a sírkerületek beosztásáról, fölépítéséről és művészi összbenyomásáról.

Az athéni temetőt két részre osztotta a középen csörgedező Eridanos patakja; a jobb parton terültek el azok sírjai, akiket kiváló érdemeik miatt államköltéségen temettek el. Itt pihentek mindazok, akik hősi halált haltak hazájukért, a kiváló államférfiak és hadvezérek; a Kr. e. 3. századtól kezdve a bölcselőket is kitüntették már a közköltségen való eltemetéssel. Az állami sírok csoportjában külön tömörültek a középen, hosszúkás négyszög alakban a tömeges sírok, melyekben az évenként csatában elhullottakat helyezték nyugalomra. A tömeges sírok csoportját köröskörül út határolta, melynek külső felén sorakoztak az egyeseknek szánt nyilvános sírok. Ennek a temetői negyednek a várostól legmesszebb eső végén, Harmodios és Aristogeiton sírja közelében állott a szószék, melyről a szónokok búcsúztató beszédeiket elmondták. Innen bocsátották haza, nagy temetések után, midőn a csaták Athén ifjúságát lesöpörték, a zokogó özvegyeket és árvákat, akik útjukban hazafelé a sírok

között végighaladva áhítatos kézemeléssel még egyszer búcsút inthettek övéiknek, kiket örökre elvesztettek.

A nagyobbyszerű, fontosabb állami síremlékek közül, sajnos, csak néhány maradt reánk s ezek is töredékekben. Eddig nagyobbára csak fölírásrészleteket ismerünk belőlük; a domborműves díszítésről nem tudunk képet alkotni magunknak. A sors különös kedvezésének köszönhető, hogy ez évben egy ház falából a Dipylontól északkeletre előkerült egy domborműrészlet, mely fölírása tanúsága szerint valószínűleg annak a síremléknek a töredéke, melyet az athéniek a korinthosiak ellen 394-ben vívott csata után elesett vitézeik emlékére emeltek. A dombormű-töredék, mely egykor a széles, pillérszerű sírkő felső felét frízszerűleg díszítette, harci jelenetet ábrázol. Két gyalogos és egy lovas küzdelmét látjuk. Amint a halotti beszédek is a harcok tényleges mozzanatait, egyes jellemző részleteit csak általánosságban érintik, úgy ezek a domborművek sem ábrázolják a csatának egy határozott epizódját, sajátos jelenetét, hanem csak tipikus képét adják a küzdelemnek. Nem a valóság képei ezek, hanem azt mutatják, minő alakban éltek tovább az athéniek emlékében a hősök, akik dicső halált haltak érettük.

Míg az állami sírok emlékei terén ilyenformán csak tapogatózásra vagyunk utalva, addig a magánosok temetőjének művészi díszítését behatóan ismerjük. Régebben az volt az általános hit, hogy minden egyes domborműves emlék egyúttal egy-egy család sírhelyét jelezte, s a sírkövek egykoron is csak úgy minden talapzat nélkül állottak a föld szintjén, a járókelőkkel egy magasságban, mint ahogyan az a Kera-

meikosban a helyszínén maradt síremlékeken ma is látható. Az utóbbi évek ásatásai bizonyították, hogy ez a feltevés téves volt. Az antik talaj niveauja sokkal mélyebben feküdt, mint a mai út szintje, s az ásatások révén kiderült, hogy a síremlékek alatt még megvan az embermagasságú talapzat hatalmas kövekből rakott tömbje, melyen egykor a sírkövek pompáztak. Több síremlék közös alépítményen alkotott egy-egy sírkerületet: azaz egy család tagjainak nyugvóhelyét. A stukkóréteggel bevon't, hatalmas, tömör talapzat hosszában sorakoztak az egyes családok síremlékei: a komoly, nyúlánk, szigorúan tektonikus formájú stélék, a barátságos, kedves domborműves fülkék, és kétoldalt a nemes, nagykörvonalú halotti vázák: a lekythosok vagy lutrophorosok. A síremlékek előtti keskeny földsávot dúsan benötte a csipkéslevelű akantusz és a színes, illatos virágok serege. A síremlékek mögött voltak a tulajdonképpeni sírhelyek. A komoly, egyszerű stélé, melynek egyetlen dísze a növényi motívumokból alkotott, de teljesen építészeti jellegű akroterion, csak a család-fönntartó elsőszülött férfi családtagokat illette meg. Ez volt a család jogainak kifejezője az illető sírkerületre vonatkozólag; a stélét mint majorátust örökölték: innen van, hogy homloklapján gyakran több név szerepel. A nők sírhelyét stélé sohasem jelölhette. Ez a magyarázata annak, hogy a domborműves sírköveken a nők aránylag sokkal nagyobb számban szerepelnek, s hogy rajtuk az anya és gyermeke mellett a férj alakja igen sokszor hiányzik. Az ő emlékét a komoly, egyszerű stélé hirdette. Természetes, hogy egy sírkerület a maga egészében nem maradt ránk. Csak szétszórt tagjaiból összehordva rekonstruálhatjuk egynehánynak a képét.

Az athéni temető fénykora a Kr. e. 5. és 4. századra esik. A 6. századból csak néhány stélé maradt ránk. Az 5. és 4. század volt az a korszak, midőn az athéni családok büszkén vetélkedtek egymással, hogy minél méltóbb és művészebb emléket állítsanak hozzátartozóiknak. A 4. század utolsó tizedében azonban ennek a nagyszerű virágzásnak egyszerre hirtelen vége szakad. A sírhalmokat ez időtől kezdve nem művészi domborművekkel, büszke és méltóságos stélékkel, hanem csak kicsiny, dísztelen jelekkel ékesítették. Ennek a hirtelen változásnak csak külső oka volt phaleroni Demetrios új temetői rendtartása, mely a fényűzésnek a síremlékek és szertartások terén egyszerre véget vetett. Ha régi fényében élt volna még az athéniek lelkében a művészi teremtő ösztön, úgy bizonyára nem diadalmaskodott volna rajta Demetrios új törvénye. A megadás — belső erőtlenség jele. Demetrios törvényhozása csak határkő, mely külsőleg is kifejezésre hozza, hogy más talaj az, amire túlman lépünk, oly föld, mely nem volt már képes egy csodás, hatalmas tenyészet táplálására.

Bennünket természetesen ez alkalommal csupán az athéni temető fénykorának az emlékei érdekelnek. Meg kell ismerkednünk változatos alakjaikkal és művészi hatásukkal, hogy ennek a kicsiny népnek művészi képességeit a maga valódi, páratlan jelentőségében méltányolhassuk.

A görög síremlékek legrégibb alakja a nyúlánk, pillérszerű stélé, melynek első példái a kréta-mykeni kultúra idejébe, a Kr. e. 2. évezredbe nyúlnak vissza. A 6. század görög művészete, mint sok más téren, úgy itt is belékapcsolódik gyökérszálaival ebbe a távol, nagy művészi erejű világba. A stélének két fő típus-

sát ismerjük: az egyik nyúlánk, sudáran szökik a magasba, a másik szélesebb, erőteljesebb, néha csaknem teljes négyzet. Az előbbit fent a magasban díszes akroterion zárja le; az utóbbit pedig vagy oromzat vagy pedig vízszintes párkánytag koronázza, melyet növényfüzéres fríz díszít. A stélé mindkét neménél a homloklapot vagy teljesen dísztelenül hagyják s csupán a fölírást vésték rá, avagy pedig domborműves jelenetekkel díszítették. A karcsú stélé csak egyetlen álló alak befogadására volt alkalmas, míg a szélesebbeken két alakot is kifejleszthetett a művész. Éppen azért később az 5. század közepétől kezdve a karcsú, keskeny stélének csak dísztelen, egyszerű forináját használták, melynek éppen komoly, építészeti jellegével és fölfelé meggazdagodó formavilágával mély művészi hatást biztosítottak.

A szélesebb stéléből fejlődött ki az 5. század utolsó negyedében a görög síremléknek az a formája, mely a legtokéletesebbnek bizonyult s amely azután az egész athéni temetőt ellepte: a naiskos; ez a forma a régi széles stélét fülkeszerű architektonikus keretté fejlesztette, melyben a koronázó oromzatot pillérek tartják. Lehetséges, hogy ezeket a pilléreket eleinte csak színekben, festéssel jelezték, később azonban, amint a figurális dombormű egyre erőteljesebb, magasabb lett, a pillérek is egyre jobban előtörnek a képsíkból. Teljesen hibás volna azt gondolni, hogy a művész ezzel az alakokat övező fülkével a helyet akarta jelezni, melyben az ábrázolt cselekvés folyik, vagy pedig heroonra gondolt, melyben a megdicsőültek lakoznak. Az architektonikus formáknak a görög síremlékeken tisztán művészi szerepük és jelentőségük van.

A tektonikus egyszerű keret a szerves élet képének az értékét fokozta, az ábrázolt alakokat elkülönítette a környező külvilágtól; a zárt művészi benyomás tiszta zavartalanságát biztosította. Csak a hellenisztikus időben a kisázsiai és alexandriai síremléken lesz a keret valódi architektúrává. De itt a képen is más az emberi alak szerepe; a művész alakjait határozottan megjelölt, festői élénkséggel megrajzolt térbe helyezi. A fejlődésnek ez a foka azonban már kívül esik a mi kereteinken.

A síremlékek domborművének tárgya a lehető legegyszerűbb: a mindennapi élet az ő apró, jelentéktelen foglalkozásaival. A hamis pátosznak és a kelletlen érzelgősségnek, ami a modern temetőkből oly sokszor kísért, semmi nyoma. Itt a serdülő ifjú áll előttünk, akinek kis rabszolgája az olajos kancsót nyújtja oda, amott a nyúlánk gyerek-ifjú, aki kutyájával játszik, ott az ülő úrnő, akinek szolgálnője ékszeres szelencéjét nyújtja át avagy megoldott szandálját igazítja. Az anyaság és a hitvesi szeretet érzése is mélyen és megragadóan csendül meg a görög síremlékeken.

Az álló férfi meghitt bensőséggel fogja meg ülő hitvestársa kezét s megindult szeretettel tekint élete társára. Ez a kompozíció a leggyakoribbak közé tartozik s a 4. század első felében erősen kibővül. A házaspár mellett a háttérben megjelennek a hozzátartozók, férfiak, nők, rabszolgányok, akik megindultan hajtják kezükre fejüket. Ezek a mellékalakok a teljes plasztikai erővel kidolgozott főalakok mellett laposabb domborműben jelennek meg, s az egészet valami halk, bánatos akkorddal kísérik. Régebben a hitvesek kézfogását a sírköveken búcsú gyanánt magyarázták, ami nem felel meg a görög felfogásnak. A

kézfogás az el nem szakítható belső kapocs, az örök ragaszkodás kifejezője.

Aminő egyszerű a síremlékeken ábrázolt domborművek tárgya, annyira vitás a jelentésük. Két felfogás áll egymással szemben. Az egyik szerint a síremlékek képein az élet jeleneteit látjuk tipikus vonásaiban; a másik felfogás szerint a síremlékek alakjait megdicsőült alakban ábrázolták a művészek, amint a más világon is tovább folytatják kedves mindennapi foglalatosságait. Ez utóbbi felfogás mellett szól, hogy a 6. század néhány síremlékén az elhunytakat tényleg a hátramaradottak imádata veszi körül, valamint az is, hogy némelyik síremlék alakja egészen heroon-szerű. Így látjuk azt majd Dexileos síremlékén. Ha azonban, mint ez az a felfogás hangoztatja, nem az élet képeivel van dolgunk, nehezen magyarázhatók meg azok a domborműves jelenetek, melyek beteg, székére roskadó nőt ábrázolnak, kinek karja erőtllenül csüng alá, s akit társnői gyengéd szeretettel támogatnak. Ez a kép határozottan a földi szenvedésre, esetleg az anyaság magasztos fájdalmaira utal. S az életre való vonatkozással különben is telve vannak a síremlékek. A fölírások és epigrammák is az élet érényeit, vitézi tetteit magasztalják. Utolérhetetlen rövidséggel és szabotossággal fejezi ki az élet szeretetét a legrégibb attikai sírfeliratok egyike, mely az arra járó felszólítja, hogy a síremlékre esve tekintete, sirassa meg azt, aki itt nyugszik, aki oly szép volt, s mégis meg kellett halnia.

A görög művészi alkotásmód általános sajátossága, hogy a jelenségeket csak tipikus, lényeges, könnyen fölismerhető vonásaiban ragadja meg. Mindazt, ami esetleges, ami a cselekvést bizonyos időhöz vagy szín-

helyhez köti, elhagyja. Ezt érezzük világosan a síremlékeken is; ez magyarázza meg az ideális, nyugalmas, harmónikus szépségű arcok gyönyörű sorozatát, s ez teszi érthetővé, hogy a 4. század előtt tulajdonképeni arcképpel a síremlékeken alig találkozunk. Ez az a kor, midőn a művészek már az egyéni arc részleteiben is elmélyednek józan valóságossággal. Némely síremléken mintha a portrait kiváló mesterének, Silanionnak kezeművére ismerhetnénk. A 4. század Euripides százada, midőn a szobrászat is magáévá teszi a mélységes, izzó szenvedélyek rajzát, és a síremlékek ezt a változást is hűségesen tükrözik.

Általában a síremlékek szemlélete kapcsán a görög szobrászat fejlődésének főbb szakaszaival jellemző példák révén fogunk megismerkedni. Talán egyetlen más műfaj keretében sem vázolhatjuk oly világosan, mint itt, hogy a nagy művészi tehetség és a kézművesi készség minő közel érintkezett egymással a görög művészet fénykorában; a jelentéktelen kis kőfaragókat is csodás magasságra emelte ennek a nagy kornak az ihlete. A kitűnően iskolázott és művésziesen érző kézművesek egész falanxa állott mindenkor készen, hogy a nagy teremtő, művészi lángelmék újításait átvegye és tovább fejlessze. De alkotásuk, legyen bár tárgya mégoly megszokott, ismert: mindig úgy hat lelkünkre, mint egy-egy művészi kinyilatkoztatás. Néma csodálattal állunk meg ilyenkor, és mély tisztelettel tekintünk erre a csodás, művészi világra, mely a képességeket az élet hajszálereibe is ily pazarul szórta szét.

Bévezetésként kiegészítőleg még csak azt óhajtanám megemlíteni, hogy a görög temető emlékei nemcsak a szobrászok, hanem a festők műhelyeit is fog-

lalkoztatták. Csakhogy az idő itt még kegyetlenebbül pusztított. Attika fénykorából múzeumaink alig néhány festett stélét őriznek; Athénban 8 művet, és Thébében találtak egy pár példányt, de a sors önkénye nem a legjavát őrizte meg számunkra, s a színek hatásáról csak megközelítő fogalmunk lehet, mert nagyrészt elhalványodtak, erejüket veszítették. A hellenisztikus, Nagy Sándor utáni korszakból az utolsó évek kutatásai váratlanul a festett síremlékek egész sorozatával ajándékoztak meg. Ezek a Pagásaiban lelt stélék ábrázolásuk tárgyában nagyrészt megegyeznek a domborműves síremlékekkel, csak egy válik ki közülök tárgyának érdekességével s a művészi felfogás szívekbe markoló, megrázó valóságosságával. Bármily kevés is az, amit a festés emlékei közül a sors megőrzött számunkra, mégis nagy a fontosságuk a reánk maradt példányoknak, mert közvetítők gyanánt szerepelhetnek a kis edényfestők művei és a nagyhirű festők alkotásai között. Hogy a legkiválóbb mesterek is szállítottak nagyértékű remekeket a temetőkbe, igazolja, hogy Nikiasnak, Praxiteles kortársának éppen egy márvány-síremlékre festett képe tett szert nagy hírességre. Pausanias sovány leírása is sejteni enged, minő pompás alkotást veszítettünk el benne: elefántcsont trónon fiatal, szép nő ült, mellette állott szolgálónője a napernyővel; továbbá egy szakálltalan ifjú chitonban és bíborvörös chlamysban; mellette egy lándzsákkal felszerelt szolga pórázon tartva a vadászebek nyugtalan falkáját. Ha latba vetjük Nikias általános művészi jelentősége mellett, hogy épp a kutyák ábrázolása terén tartották utolérhetetlennek, sejtelmünk lehet, minő jellemzetes remeket veszítettünk el ebben a síremlékben.

(Az előadás további során bemutatásra kerültek vetített képeken a görög 5. századbeli síremlékek remekei; a bennük rejlő formai problémák taglalásával világította meg az előadó a görög művészet csodás fejlettségét Pheidias századában, a természetnek és stílusnak azt a biztos és nagyhatású egymásbaforrását, ami minden mély, művészi hatás titka.)

II.

A Kr. e. 4. század nagy újítása: az egyéniség felfedezése minden téren, a gazdasági életben, a politikában, az irodalomban s a művészetben egyaránt. Csakhogy míg a gazdasági és politikai élet terén a felzúduló önös érdekek mérkőzése Athénban elvetette a pártharcok csóvját és hovatovább belső és külső romlásra, lassú haldoklásra vezetett, addig az irodalomban és művészetben az egyéniség fölfedezése rendkívül termékenyítőleg hatott, és új, életerős fejlődés medrét nyitotta meg.

A 4. századdal megjelenik az irodalom terén Euripides hatalmas alakja, aki tragédiáit az emberi szenvedély démonikus erejére építi fel. Az irodalmi arcképpel és lélekrajzzal csaknem egyidejűleg támad életre ez a műfaj a szépművészetek terén is. Demetrios, az első igazi portrait-szobrász, forrásaink anthropopoios, Euripides kortársa; néhány évtizeddel későbbre esik Silanion tevékenysége, a 4. század derekán pedig az emberi szenvedélyek, a lélek háborgó indulatai is tolmácsaikra találnak a művészetben. Aristeides a festő és Skopas a szobrász ennek az iránynak legkimagaslóbb képviselői.

Természetes, hogy ezeket a mélyen szántó művészi

mozgalmakat a síremlékek is hűségesen visszatükrözik. Az ember rajtuk most már nemcsak típusná nemesedve szerepel, hanem egyéni arcvonásaival is. S ezeket a vonásokat immár a szépség, az eszményítő törekvés harmóniái nem tartják szabályos, kimért egyensúlyban, hanem égő szenvedély gyúl ki bennük, s a mélyenfekvő, árnyas szemekben vágyakozás, harag, szánalom avagy kétségbeesés reszket. A tekintetnek csodásan gazdag színskáláját teremtette meg a 4. század művészete: a nő álmodozó, me rengő szelidségétől a férfi tomboló indulatáig minden egyes esetben bámulatra ragad a művészi eszközök egyszerűsége. Ebben rejlik ennek a korszaknak nagy ereje és mély képességeinek legtündöklőbb bizony sága; kevés eszközzel sokat kifejezni, ez a hatás valódi titka.

A művészi felfogásnak ez az átalakulása: a szenvedély fellobbanása az arcokon, a síremlék egész művészi felépítésének új irányt adott. Hatalmasabb építészeti kereteket teremtett, az emberi alak egész testi valóságának teret nyitott, a testtömegek beállításában kereste az erős fény- és árnyékhatásokat, melyeknek a szenvedélyes arc mintegy gyújtópontja lett. Az alakok száma megszorodik. Míg a homloktér alakjai csaknem teljesen szabad plasztikai tartalommal válnak el a háttértől, addig a kísérő mellékalakok alacsonyabb reliefben sorakoznak a második képsíkban. De az átmenet egyik képsíkból a másikba nem váratlan, ugrásszerű, hanem kifejező formák vezetik a szemet fokozatosan a mélybe, ami a benyomás egységét biztosítja. A csoportfűzés módjában is új változatokra találunk. A 4. században már nem általánosan uralkodó a síremlékek domborművein az oldalnézet,

hanem egyes alakok olykor a többjekkel való minden kapcsolat nélkül, teljes homloknézetben kitekintenek az aediculából a szemlélőre: néha pusztán a nyugalmas szépség öntudatával, néha ellenben kereső, révedező, lelkes tekintettel. S ilyenkor gyakran az oldalélben beállított második alak borús, fájdalmas pillantásával biztosította a művész a csoport benyomásának egységét. A lelki élet színesebb és mélyebb ábrázolásával a síremlékeket kísérő érzelmi akkord is erőteljesebbé, panaszosabbá válik. De üres, lármás, nyugtalan pátosszá a kifejezés sohasem lesz; a fájdalomnak, a szenvedésnek ábrázolásában sértőn nyers, valószerű eszközeihez, minő az arcon alápergő könnyek, a művész sohasem folyamodott.

A domborműves aediculák mellett a szabadon álló sírszobrok is hozzátartoztak a görög temető díszéhez. A különböző jelentésű emberi alakok mellett az állatalakokat is felhasználták a sírkerületek díszítéséhez, és pedig legtöbbször tisztán dekoratív értelemben avagy szimbolikusan. A síremlékek sorozatában különösen a bika, az oroszlán és a kutya játszanak nagy szerepet. Egy hatalmas márványoroszlán jelölte a plattai és chaironeiai csatában elesett hősök sírját.

Mint mindenütt, úgy Athénben is föllépett a 4. század folyamán az erős osztálykülönbségek, az egyenlőtlen vagyonmegoszlás kísérő jelensége: a fényűzés, még pedig igen aggasztó mértékben. A temető emlékeiben is nagy méretek váltják föl a régi egyszerűséget. Nagyobbyszerű sírépületek emelkedtek, de miután ezeket rendszeren mulandóbb anyagból: fából vagy agyagból készítették, csak a márványból faragott díszítő tagok néhány töredéke maradt reánk. Ezek között művészi és tárgyi szempontból kimagaslik egy

kisebb domborműves oromzat az 5. század végéről, mely alvilági jelenetet ábrázol; a hellenisztikus korból pedig a rhodosi filozófus, Hieronymos sírkamrájának domborműves márványajtó gerendája érdemel különös figyelmet, ahol az alvilág istenei mellett a megdicsőült bölcselőket látjuk tanítványaik társaságában szorgalmas munka közepette. A sírépületek Kis-Ázsia területén valósággal templomszerű alakot öltenek, hatalmas építészeti alkotásokká lesznek, melyeket domborműves frízek fonnak át s oszlopközeikben márványszobrok pompáznak. Ennek a monumentális, grandiózus síremléktípusnak legnevezetesebb képviselői: a knidosi ú. n. oroszlán-sír, melynek dús féloszlopokkal tagolt épülettestét márványoroszlánnal lezáruló lépcsőzetes piramis koronázta, az ú. n. gjölbasi heroon, a Nereida-émlék és a káriai fejedelem, Mausolos emlékezetére emelt halikarnassosi Mausoleum, melyet méltán neveztek a világ hetedik csodájának s mely a 4. századnak kétségtelenül legfontosabb és legnagyobb-szerű alkotása az építészet és szobrászat terén egyaránt. Hogy ez a pompakifejtés hova vezetett, annak érdekes példáját nyújtják forrásaink Antigonos Gonatas heroonjának leírásával, melyhez a sírokon és a szertartásos oltáron kívül stadion, hatalmas oszlopcsarnok és nagy fürdőtelep is tartozott. E hatalmas, templomszerű, monumentális sírépületek fejlődésének és művészi jelentőségének a méltatása a görög művészettörténet egyik nagyfontosságú fejezete. A mi kereteinken ezek messze túlterjednek. A temető művésztének tárgyalásánál be kell érünk puszta megemlécsükkel.

Behatóbban kell ezzel szemben még egy síremléktípussal foglalkoznunk, melyet a nagyközönség a mű-

zeumokban látható római kori márványpéldányokból a legjobban ismer: a szarkofággal. Ennek a síremléktípusnak a Kr. e. 6. századból való képviselői: a klazomenai festett agyagszarkofágok. Az 5. és 4. századból csak fából készült szarkofágok maradtak reánk; ezeknek is a legnagyobb része a déloroszországi görög gyarmatok területén került elő. A fakereteket rendszeren stukkódomborművek díszítették. A görög szarkofág két főtípusát ismerjük meg ezeken a példányokon: az egyszerű, koporsóalakú, hosszúkás szekrényre emlékeztető thékét és a templomok tektonikus formáit felhasználó ún. házsarkofágot. A görög művészet fénykorából hosszú ideig csak egyetlen márványszarkofágot ismertek, mely Fugger révén került a bécsi császári múzeumba s melynek oldallapjait amazonok és görögök csatájának domborművei ékesítik. Hasonló tárgyat látni a festett szarkofágok egyetlen reánk maradt példányán a firenzei Museo Archeologico-ban, mely bár művészi szellemével és szépségével görög mester kezére vall, etruszk földön került elő és etruszk felírást visel.

Az 1887. évben a görög domborműves márványszarkofágok száma váratlanul megszorodott. Ez volt az a nevezetes esztendő, melyben a konstantinápolyi múzeum nemrég elhunyt nagyérdemű igazgatója, Hamdy Bey a véletlen útmutatását követve a mesés gazdagságú sidoni királysírokat Fönícia területén felkutatta, ahol 7 sírkamrában nem kevesebb, mint 17 szarkofágra talált, melyek a görög művészet fejlődését három évszázadon át tükrözik vissza. A 17 szarkofág közül 4 domborműves márványlapjainak művészi jelentőségével messze kimagaslik. Különös kedvezése volt a sorsnak, hogy egy ezek közül éppen

a legdíszesebb, melyben a kutatók a felfedezés első örömmámorában Nagy Sándor szarkofágjára akartak ismerni, egykori színezésének teljes viruló pompájával maradt reánk. Ha a nagy történelmi névnek a varázsától a beható kutatás ezt a szarkofágot csaknem teljesen megfosztotta is és kiderítette, hogy ez is, mint a többi, sidoni királyok nyugvóhelye volt, a művészi becséből semmit sem von le. Kétségtelen, hogy ez a márvány szarkofág a legcsodásabb remek egyike, miket görög véső ránk hagyott. A legnagyobb meglepetést fennmaradt, teljesen ép színezésével keltette, melynek mély művészi hatását a legmerevebb theoretikusok sem tagadhatták. Éppen a színezés az, amiről vetített képek, ábrák, sajnos, nem adhatnak fogalmat. Ennek a remekműnek a feledhetetlen varázsát csak az ismeri, aki egyszer már ott állott előtte a konstantinápolyi múzeumban, s aki megnyitva lelkét, magába szívta a formáknak ezt az eleven színekben hullámozó, mély művészi érzéssel telt világát — s a szemléletben töltött csendes félóra jutalma gyanánt a legnagyobb belső élmények egyikével távozott. Akik valaha kételkedtek benne, vajjon színezték-e a görögök a szobraikat, most a szarkofágon csodálva láthatják, minő mesterien tudta a görög művészet a színeket a plasztikai formák művészi erejének emelésére, a benyomás világosságának fokozására fölhasználni. Látniok kell, hogy a szürke falak között született elméleti esztetika merev tételei fölött mint diadalmaskodik a teremtmény művészi zseni, s mint söpri el a tagadás álláspontját a színezés kérdésében a művészien érző szem ujjongva helyeslő ítélete!

A színes szobrászat kérdésének minden részletére most nem térhetek ki; csak néhány megjegyzésre

szorítkozom, de azt hiszem, helyén valóbb lesz, ha azokat nem a vetített képek szemléletével kapcsolatosan fogom kifejteni. — A 4. századbéli síremlékek gazdag sorozatának beható méltatása után a domborműves márványszarkofágokat mutatta be az előadó. Hosszasan időzött az ú. n. Nagy Sándor szarkofágnál, melynek eredeti színezésükkel ránk maradt fejei a lelki fölindulás változatos képeit adják.

Majd így folytatta: Ezek a nyugtalan fejek mély szenvedélyükkel, az egész relief kezelésében és beállításában megnyilatkozó mozgalmasság már mintegy távoli előfutára annak, amit a hellenisztikus művészet legnagyobbyszerű szobrászi alkotásán, a pergamoni oltár domborművein látunk. Ez a művészi remek azonban minden technikai virtuozitása és hatásossága mellett is tulajdonképpen újat már nem nyújt. Midőn közvetlen felfedezése után művészi értéke körül leghevesebben dült még a vita, Hermann Grimm igen finoman jegyezte meg, hogy amíg a Parthenonfríz elveszte az emberi művelődés szempontjából végtelen és pótolhatatlan veszteséget jelentene, addig ezt a pergamoni oltárról nem állíthatjuk, mert az ember művészi fogalmát egyetlen új, lényeges jeggyel sem bővíti.

Első előadásom bevezetésében azt mondtam, hogy a görög síremlékek a modern ember lelkére is mély hatást gyakorolnak, s bármint nehezedjék is ránk a modern lét tülekedő hajszája, annak az órának az emlékét, amit az athéni nemzeti múzeumnak görög síremlékekkel telt termében töltöttünk, úgy őrizzük lelkünkben, mint valami drága kincset, mint egy csodás, nagyszerű talizmánt. Arra, hogy Önök a vetített képek alapján ily kitörülhetetlen impressziók-

kal fognak távozni, nem is gondolhatok. De ha legalább azt tudnám, hogy azt a két órát, amit e teremben a görög síremlékek képei előtt töltöttem, nem tekintik elveszettnek, úgy remélhetném, hogy azt a kicsiny célt, amit magam elé tűztem, legalább valamelyest elértem.

Történelmi művészet az ókorban.

(1912.)*

A történelmi művészet manapság nem tartozik a népszerű műfajok sorába. A közönség széles rétegeinek igényeit az illusztrált lapok kitűnően szervezett fényképes hírszolgálatja teljesen kielégíti, a l'art pour l'art elvének rajongói pedig bizonyos lenézéssel tekintenek erre a tárgyilag kötött, irodalmi színezetű műfajra.

Ezek a jelenségek szinte ösztönzik az embert, hogy fölvesse a kérdést, mi tulajdonképp a történelmi ábrázolás művészi problémája? A felelet nem oly egyszerű, mint első pillanatra látszik, s attól függ, miként ítéljük meg a történelmi valóságot és a szabad művészi alkotó erő egymáshoz való viszonyát.

Ennek a két erőnek minden történelmi ábrázolásban szerep jut. Vannak korszakok és irányok, melyekben a művész alkotó ereje teljesen háttérbe szorul, mi-

* A M. Nemzeti Múzeumban 1912. nov. 30-án vetített képek kíséretében tartott előadás kivonata: Jelentés a M. N. Múzeum 1912. évi állapotáról. (Budapest, 1913.) 388—391. l.

dőn a történelmi művészet nem más, mint a megtörtént események valószerű rajza, a történeti tények száraz illusztrációja. Ezekben az alkotásokban a tárgyi lelkiismeretesség a művészi tartalom rovására érvényesül. A motívumok szerepét tárgyi jelentőségük és nem művészi értékük és használhatóságuk szabja meg. A történeti művészetnek ez az iránya az, melynek a rómaiak hódoltak s mely legfejlettebb alakjában Trajanus és Marcus Aurelius oszlopának domborműveiben áll előttünk, ahol a császárok hadjáratainak minden nevezetesebb részletéről kimerítő tudósítást kapunk. A történeti jelleget nemcsak a tömeges harc, a küzdő népfajok és személyek hű ábrázolása adja meg, hanem hozzájárul még az események színhelyének, a háttérnek szinte portraitszerű rajza. A rómaiakat a harctéri események érdekelték, tekintet nélkül arra, vajjon a történeti tényeknek megvan-e a művészi kifejező erejük.

Trajanus domborművein ott látjuk a dák előkelőket, akik Sarmizegethusa falai között végső kétségbeesésükben látva, hogy minden veszve van, méregpoharat isznak. Tartalmilag kétségtelenül ez a harctéri eseményeknek egyik legmeggrázóbb, legdrámaibb mozzanata, a művészi ábrázolása azonban tárgyi magyarázat nélkül erőtlen és a lelket teljesen hidegen hagyja. Hogy a római művészek már a köztársaság idejében is mily egyoldalúlag a történeti tartalomra fektették a fősúlyt, azt bizonyítja Plinius híradása, aki szerint Mancinus a forumon kiállított egyik festményhez, mely Carthago ostromát ábrázolta, stratégiai magyarázatokat fűzött.

Téves volna azonban azt hinni, hogy a történelmi valószerűségnek ez az erős hangsúlyozása a művészi

alkotásokban sajátos római vonás. Megtaláljuk ezt már a távol Kelet népeinél is, melyeknek a rómaiak felfogásban örökükbe léptek. A realiztikus történeti ábrázolásnak őshazája Asszíria és Babilónia. Asszurnazirpal és Asszurbanipal palotájuk falaira vésették győzelmes hadjárataik képét, ahol megragadó valószínűséggel vonulnak el szemünk előtt a hadjáratok eseményei. Ezeket a művészeket is a harc köti le a maga tárgyi érdekességével: megfigyelték nemcsak a küzdő emberanyagot, hanem a táj változásait s a mesterséges védelmi eszközöket, sáncokat és várakat is. Babilóniai hatásra vezethető vissza a tájképi elemek bevonulása az egyiptomi csataképekbe, melyeknek különösen az új birodalom idejében jut nagyobb jelentőségük. A keleti népek történeti művészetének a realiztikus, illusztratív hajlandóság mellett másik jellemző sajátága, hogy teljesen a despotikus fejedelmi akarat szolgálatában áll, az udvari képes krónikának mintegy monumentális formája. A csatákban a domborműveken mindenütt feltűnik a fejedelem alakja, mely a többieket méretben messze túlszárnyalja, s amerre elhalad, százával hull el az ellenség. A római történelmi domborműveknek is megvan az udvari színezetük. Trajanus oszlopán a császár alakja a nevezetesebb epizódok képénél sehol sem hiányzik. A célzat világos: a fejedelmi akarat dicsőítése.

A rómaiak és a keleti népek mellett volt az ókor-nak még egy más, művészi képességekkel páratlanul megáldott népe, a görög, mely szintén fölvetette alkotásaiban a történeti művészet problémáját s egészen más, eltérő megoldáshoz jutott. Ennek a népnek a művészei pusztán történeti tartalommal nem

érték be, hanem a történeti kereteket művészi problémákkal töltötték meg. A görög művészet érdeklődése középpontjában az emberi test áll, a maga egész szépségével, mozdulatainak gazdagságával. Minden műfaj csak keret, hogy ezt érvényre juttassa. A görög művészeket nem a történeti események valószínű egymásutánja érdekelte, hanem a küzdő emberi test; azért kerültek a művészek a valószínű tömeges harcokat s kedvelik a páros viadalokat, a kisebb csoportok küzdelmét, hol a küzdő test mozdulataiban pompás művészi motívumok kifejtésére nyílik alkalom. Mikonról, az 5. század festőjéről halljuk, hogy kortársait megróttá, minek festenek virágokat, fessenek inkább csataképeket, hol az emberek és lovak mozdulatainak tanulmányozására nyílik alkalom. Ezek a művészek mindenütt problémákat keresnek, a tárgy csak kedvező alkalom és keret a művészi alkotó erő foglalkoztatására. Az embernek önkéntelenül eszébe jutnak, mint párhuzamos jelenség, a korai renaissance történeti festői: gondoljanak különösen Paolo Ucelli képeire.

Az emberi testnek ez a kizárólagos uralma volt az oka annak, hogy a művészek a harc színhelyét sem jelezték. A realisztikus háttér alkotásaikon hiányzik, csak a távol Lykiában dolgozó görög szobrászok tettek kivételt: a gjölbasi heroon és a Nereida-émlék domborműveinek harci jeleneteiben a rendelők ízlésének megfelelőleg és a keleti tradíció hatása alatt egy várostrom valószínű ábrázolását látjuk s az egyesek küzdelme mellett felvonuló tömött csapatoknak is szerep jut. Világos tehát, hogy a görög művészekből nem a képesség hiányzott a valószínű történelmi művészet kifejtéséhez, hanem az akarat. Ehhez

járul még, hogy Görögországban hosszú ideig hiányoztak az ily művészet kifejlődéséhez szükséges lélektani föltételek.

Az athéni demokrácia szelleme, mely ellensége minden kimagasló egyéni törekvésnek, nem tűrhette meg egyéni diadalok megörökítését. Ezért keresnek a görögök diadalaik, politikai tényeik megörökítésére elvontabb formát, amely sem személyileg, sem helybelileg nincs közelebbről meghatározva. Így jutnak a mitológiai allegóriákhoz. De beleviszik a politikai gondolatot isteneik szobrába is. Az Athena Parthenosban mintegy megtestesül és tükröződik Perikles Athénjének egész nagysága. És aligha hiszem, hogy valaki is, aki a Parthenon fríze előtt áll, ne érezte volna a művész politikai és történeti ihletét, s hogy csak ez az ihlet adott képzeletének ily ragyogó fényt és erőt.

A történeti valóságosság elemei csak a hellenisztikus, Nagy Sándor utáni korszakban vonulnak be lassan a görög művészetbe, de vezető szerephez sohasem jutnak; a tárgyi érdek a művészi alkotó erőt soha le nem igázza. Minden történeti érték, amit felhasználnak, a művészi hatás tényezője lesz. A hellenisztikus korszakban a föltámadt egyéniség helyet kap a történelmi művészet keretében: a szereplőket portraitszerű vonásokkal ruházzák föl. A pergamoni Attalidák győzelmi emlékei pedig az etnikai, faji jellemzés mesteri példáit nyújtják. A gall népfajnak évezredekre szóló fizikai és pszichikai sajátosságait örökítették itt meg a görög mesterek utólérhetetlen elmélyedéssel és megfigyelő képességgel. Némely galus fej úgy hat ránk, mintha valahol Párizs utcáin találkoztunk volna már a másával. A pergamoni tör-

téneti szobrászatban az egyéni és faji jellemzést a lelki szenvedély és fölindulás hatalmas akkordjai kísérik.

A monumentális görög történeti festésnek egyetlen emléke maradt reánk: a pompeji Casa del Faunóból előkerült Nagy Sándor-mozaik. Ez is csak mozaiktechnika átültetett másolata Philoxenos mesterművének, de még így is jogot tarthat rá, hogy minden korszak történeti művészetében első helyet foglaljon el. Nincs alkotás, mely történelmi eseményt, hol az emberi akarat és szenvedély a végsőkig feszül, oly drámai erővel örökítene meg, mint ez a kép. A vetítések során majd bőven lesz alkalmam rámutatni, mennyire nem a történelmi hitelesség ennek a drámai hatásnak a rugója, s hogy a festő mily önkényesen és mily tudatosan bánt el a valóság elemeivel, hogy koncepciója művészi tartalmát és erejét fokozza.

Ehhez az alkotáshoz mérve a rómaiak sokat magasztalt illusztratív, elbeszélő történelmi művészete úgy hat, mint költészet mellett a száraz próza.

(Ezeket az általános fejtegetéseket a vetítésekhez fűzött magyarázatok egészítették ki.)

A klasszicizmus jelentősége és térfoglalása az ókori művészetben.

(1921.)*

A barokk és klasszicizmus mint korszakmegjelölő kifejezések az újabbkori művészettörténeti irodalom terminológiájába tartoznak. E nevek hallatára mindenki csupán a 17. és 18. század művészetére gondol, holott, miként az összehasonlító művészettörténeti kutatás már régebben észrevette, az antik művészet fejlődése során is találkozunk egészen hasonló jelenségekkel és törekvésekkel. E fölismerés nyomán az újabb irodalomban a barokk és klasszicizmus elnevezést az ókori művészet korszakainak megjelölésére is mind gyakrabban igénybe veszik. Beszélünk hellenisztikus barokkról és Augustus-kori klasszicizmusról.¹ És ez a névátvitel annál jogosultabb, mint-hogy a kérdéses időszak megjelölésére az antik művészeti íróknál megfelelő összefoglaló elnevezést hiába keresünk. Csak a retorikai és irodalmi stílusra vonatkozólag tettek a Kr. e. 1. századi írók különbséget a hellenisztikus *genus asianum* és a klasszicisztikus *genus atticum* között, de annak, hogy ezt az ellentétet a párhuzamos művészeti irányokra is átvitték volna, nincsen semmi nyoma.² Csak az újabb művészettörténeti kutatás esett abba a hibába, hogy a pergamoni talaj csodálatos gazdagságától elkápráztatva — merész és elhamarkodott általánosítással — a hellenisztikus ázsiai ékesszólás mintájára a

* Székfoglaló. Felolvastatott a M. Tud. Akadémia II. osztályának 1921. febr. 7-i ülésén. Megjelent a Budavári Tudományos Társaság kiadásában, 1921. 43. 1.

hellenisztikus barokkművészetet a maga egészében mint *genus asianumot* fogta fel, ami éppoly téves, mint az egyidőben divatban volt panalexandrinizmus.

Az atticizmus, minek a művészi fejlődésben a klasszicizmus felel meg, állásfoglalást jelent a dagályos, túlterhelt hellenisztikus ékesszólással szemben, melyet corrupta eloquentianak bélyegeznek meg. Cicero még nem kél határozottan az atticizmus pártjára az asianizmussal szemben, de halikarnassosi Dionysios már meggyőződéses atticista s mint ilyen az ázsiai retorika kinövéseit kíméletlenül ostromozza.

Egészen hasonló módon foglalt állást a klasszicista művészeti irodalom is a barokk túlzásaival szemben az ókorban éppúgy, mint a 18. század folyamán. Különösen jellemző Vitruvius bírálata az alabandai Apataurios építészetéről, mely csaknem teljesen úgy hangzik, mintha Gallaccini kritikai megjegyzéseit olvasnók A. Pozzóról.³ Mindketten a festői, merész önkényt, a logikálatlan szertelenséget, a rend és értelem hiányát kifogásolják. — Plinius *Naturalis Historia*-jának művészettörténeti vonatkozású fejezetein is erősen érzik a klasszicisztikus szellemirány egyoldalú rostálása. Csak ezzel magyarázható az a feltűnő jelenség, hogy Plinius művészfelsorolásában éppen a hellenisztikus időkre vonatkozólag hatalmas űr tátong. Miután a 121. olympias idején (288 Kr. e.) működött Eutychidest megemlítette, így folytatja: *cessavit deinde ars ac rursus Olympiade CLVI (148 Kr. e.) revixit.*⁴ Tehát éppen a Kr. e. 3. századról s a 2. század első feléről, Alexandria és Pergamon fénykoráról nem állottak adatok rendelkezésére, mert csak így írhatta le a merész valótlanságot, hogy Kr. e. 288-ban a művészet megszűnt. Azt

a célzatos történelemhamisítást, mely e beállítás mögött rejlik, kétségtelenül a klasszicisztikus művészeti irodalom terhére kell írunk, melyből Plinius merített. Őt magát nem érheti az elfogultság vádja. Bizonyoság rá, hogy a Róma műemlékeiről Kr. u. 78-ban készült censori jegyzék adatait válogatás nélkül felhasználta.⁵

A klasszicisztikus kritika vétója tehát, mint látjuk, az ókorban éppúgy útjában állott a barokk igazi megértésének és méltánylásának, a róla való ítéletet éppúgy meghamisította, mint a 18. század második felében. Az ókori klasszicista esztetika zászlóvivői, kiket személy szerint alig ismerünk, bizonyára éppoly elszántak és kiméletlenül egyoldalúak voltak, akár Milizia vagy Cicognara.

Ez a negatív jelleg, ez az éles kritikai állásfoglalás a közvetlen történeti előzményekkel szemben hozzátartozik mindenkor a klasszicizmus természetrajzához. A klasszicizmus a tradíció mesterséges és erőszakos devalvációját jelenti. Igazán teremtő korok a multtal vitába sohasem bocsátkoznak, hiszen a hagyomány, az előző nemzedékek alkotó erejének ez a szent öröksége, a fejlődés legbiztosabb alapja, fegyelmezője és irányítója. A klasszicizmus ellenben a közvetlen multtal szembehelyezkedve el akarja torlaszolni a fejlődés természetes rendjét. A lelkeket megejti egy rég letűnt művészi fénykor ígérete s ezzel, az érzésben és lelki alkatban idegen korral keresvén kapcsolatot, azt állítják oda utánzandó mintaképnek s a jelen egyetlen mértékének. Ez pedig nem más, mint az önbízó teremtő erő elapadásának nyílt bevallása. A letűnt nagy művészi korok emlékeinek, főként az antik művészetnek csodálata és tanulmá-

nyozása a renaissance idején is általános volt. A művészeti irodalom ítéletében állandóan a modo antichoz, a buona maniera antica-hoz igazodik s Ghiberti számára nincs nagyobb elismerés, mint a görög mesterekkel való párhuzambahelyezés. De ennek a fenntartás nélkül való csodálatnak sohasem utánzás volt a célja, hiszen Ghiberti nyíltan hirdeti, hogy legfőbb törekvése: *con ogni modo imitare la natura*. Mennyivel másként hangzik Canova művészi hitvallása, melynek alaptétele *lo studio della scelta natura sulle traccie dell' antico* s melynek klasszikus fogalmazását Winckelmannak köszönjük: *Der einzige Weg für uns gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*. Amikor így a *μίμησις* győzedelmeskedik a *ζῆλος* fölött, akkor köszönt be a klasszicizmus, mely a megváltás és új igazodás útjait az utánzásban keresi. A klasszicista művészet a legnagyobb mértékben tudatos. A művészeket nem érzések és látások, hanem mérlegelekések és megfontolások vezetik. Számítón eklektikus alkotásaik élvezete tudást, ismeretet föltételez, mely a szemlélőt a multhoz való alkalmazkodás fokának és értékének megítélésére képesíti.

A klasszicizmus tanítása és törekvése, mely a fejlődés óramutatójának visszatolásával egy távolfekvő kor újból való föltámasztását tűzi ki célul: történetellenes. Jól mondja Schiller egyik 1800 július 26-áról kelt levelében: „Die Antike war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkehren kann und das lebendige Produkt einer individuell bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Masstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muss,

eher töten, als beleben.” — Ugyanily történetellenes szellem vezérelte az ókori klasszicizmus mestereit, élükön a multa fölesküdt, másoló iskolát alapított Pasitelessel.

Már az eddigi fejtegetésekből is kitűnik, hogy a klasszicizmus nem tartozik az igazán nagy, produktív korszakok közé. Viszont azonban téves volna azt hinni, hogy a klasszicizmus történetileg a jelentéktelenséggel, művészetileg pedig a teljes meddőséggel egyértelmű s minden eredménye: a lelkekbe lopott hamis illúzió Danaida-ajándéka. Meg fogunk róla győződni, hogy a klasszicizmus az ókorban rendkívül fontos, messze kiható, merném mondani világtörténeti hivatást töltött be. Egyfelől azáltal, hogy az Augustus-kori Róma szellemi légkörében megteremtette a formában görög, de szellemben római nemzeti művészetet, másfelől pedig azáltal, hogy a nagy mintaképek színvonalban leszállított s így a közízléshez közelebb hozott utánzásainak és másolatainak nagyarányú terjesztésével a görög klasszikus művészet értékeit örök időkre bevitte a világkultúra öntudatába.

A 18. századi klasszicizmus eredetének és elterjedésének kérdését a kutatás immár véglegesen tisztázta. Ma már tudjuk, hogy a 18. századi klasszicizmus színjátékának első felvonásai a *raison* és *grâce* ősi talaján, francia földön játszódnak le s Olaszországban sem Canova az első zászlóbontó, hanem a Vanvitelli és Iuvra vezetése alatt felvirágzó, francia hatásról tanuskodó északolasz építészet.

Ezzel szemben az ókori klasszicizmus eredete és története mindmáig vitás. Jellemző, hogy az irodalomtörténet és a művészettörténet ennek a kérdésnek

a földérítésében is egyazon tévedések országútját járták, amennyiben a Kr. e. 2. századi Pergamont jelölték meg a klasszicizmus forrásvidéke gyanánt.

Az kétségtelen, hogy a hellenisztikus fejedelmek kultúrpolitikájának volt bizonyos klasszicisztikus zamatja, amennyiben minden eszközzel keresték a kapcsolatot a görögség fénykorával, melynek méltó örököseiként akartak feltűnni. Ez a törekvés magyarázza nagyméretű tudomány- és művészetpártolásukat s ugyanez a törekvés szökkentette nagyra a fejedelmi körökben mindjobban elhatalmasodó gyűjtési szenvedélyt. Ptolemaios Soter, I. Attalos és II. Eumenes tudósokat, művészeket hívnak udvarukba, tudományos intézeteket, könyvtárakat alapítanak, melyekbe fölhalmoztatják a mult szellemi kincseit s bizonyára ösztönzésükre állítják össze Alexandriában és Pergamonban a legjobb írók jegyzékét. (Ott a byzantioni Aristophanes (198), itt a mallosi Krates (168.)). A Ptolemaiosok és Attalidák nagystílű műgyűjtő tevékenységéről írott források és leletek révén világos képet kapunk. II. és III. Ptolemaios — Kallixenos és Plutarchos tanúsága szerint — különösen a sikyoni festőiskola alkotásaira vetették rá magukat. És Aratos jól ismerhette a fejedelmi gyűjtőknek ezt a gyengéjét, mert III. Ptolemaiosnak, hogy kegyét megnyerje, Görögországból egész hajórakományokat kitevő műkincseket küldött, melyek között a nagy sikyoni festők: Pamphilos és Melanthios is képviselve voltak néhány alkotással.⁶

Az Attalidák gyűjtőszenvédélye, melynek mohósága elől Strabon szerint Aristoteles és Theophrastos könyvtárát csak elásással lehetett megmenteni,⁷ a művészet emlékeit sem kímélte. Ugyanez a

II. Attalos, aki a chiosi Bupalos Charites-szobrait hálósobájában állíttatta föl,⁸ Plinius szerint a thebai Aristeides egy képét 100 talentumért vásárolta meg, egy másik, Dionysost ábrázoló képéért pedig, melyet L. Mummius elűtött kezéről, ugyancsak 100 talentumot kínált.⁹ Ezeket az adatokat a pergamoni ásatások megerősítették. Nagy számban kerültek itt elő szobortalapzatok régebbi, részben archaikus-kori görög mesterek jelzésével.¹⁰ Oly esetekben, midőn az eredeti alkotás megszerzése politikai vagy egyéb okokból nem volt lehetséges, II. Attalos másolattal is beérte. Egy Delphiben talált okmány alapján tudomásunk van róla, hogy megbízásából pergamoni festők lemásolták Polygnotosnak a delphi Leschében levő falfestményeit.¹¹ Ezzel az adattal teljesen összhangban áll a pergamoni ásatások eredménye, melynek tanúsága szerint a könyvtár nagytermét 5. századi mintaképekre visszavezethető szobrok díszítették: közöttük Pheidias Athena Parthenosának és Alkamenes Hermes Propylaiosának egy-egy szabad átdolgozása.¹² De éppen ezek az emlékek bizonyítják a legkézzelfoghatóbban, hogy a Kr. e. 2. század pergamoni művészete mennyire távol állott még minden klasszicizmustól. Annak szolgalelkűsége és megalkuvó alkalmazkodó képessége itt még teljességgel hiányzik. Ezek a művészek nem tudnak és nem is akarnak a szó szoros értelmében másolni. Náluk a másolás egyértelmű az újraterméssel. Lelkükben a barokk szenvedély oltárai égnek, saját ζήλος-uk sodra mindent magával ragad. Az Athena Parthenos kezükben típikus barokk alkotássá lesz, melynek formakezelése, patetikus felfogása és festői gazdagsága minden ízében hangos tiltakozás

a klasszikuskori művészet szigorú rendszerességen fölépülő teremtő elveivel szemben. Ezek a mesterek, mint a pergamoni szatír bronzszobra s a Gigantomachia domborművei bizonyítják, merész gondtalansággal nyúlnak a multba s annak motívumait magukba forrasztva és újraérlelve szuverén biztonsággal értékesítik egy egészen új művészi kifejezés javára. Ugyanígy járt el Rubens és aligha akad valaki, aki őt ezért a klasszicizmus úttörőjének minősítené. A barokk művészei, még a legnagyobbak is, általában szívesen foglalkoznak vázlataikban, rajzaikban a klasszikus kor egy-egy mesterművével, de ez a foglalkozás egyúttal állásfoglalást, gyökeres újraformálást jelent. Így készített Rembrandt több ízben is rajzokat Leonardo Utolsó vacsorája, Rubens és Van Dyck Ráfael Csodás halászata után. A lényeg azonban mindenütt, mint a pergamoni mestereknél is, nem a másolásra, hanem a változtatásokra, az átalakításokra esik. A hatás eszközeinek barokk szellemben való ártértékelése és eltolódása által minden egyes esetben tulajdonképpen egészen új művészi alkotás benyomását kapjuk.

A klasszicizmus, a meghiggadás, a multhoz való elszánt igazodás, a *μυησις* szelleme tehát nem Pergamónból s általában nem a barokk tűzfészkeivel megrakott ázsiai partokról indult el hódító útjára. Évekre visszanyúló kutatásaim eredményeként mind határozottabban alakult ki bennem a meggyőződés, hogy a klasszicizmus szülőföldje Görögország, főképpen Athén, mely Nagy Sándor halálával a művészet térén egyelőre legalább elvesztette vezető szerepét és jelentőségét. A hellenisztikus barokkművészet fejlődését Kis-Ázsia és Alexandria táplálják és

irányítják. A görög anyaország művészei továbbra is jórészt a multakon rágódnak, alkotásaikat bizonyos konzervativizmus jellemzi. A nagyság és egyszerűség iránt való érzék innen sohasem veszett ki. A mult hagyományaihoz való szívós ragaszkodás jeleit egyes művészcsaládok tevékenységében nemzedékről nemzedékre nyomon követhetjük, míg végre a föltaláló- és alakító erő kimerülésével a tartózkodó konzervativizmust a multhoz való elszánt és tudatos igazodás váltja föl, ugyanakkor, mikor Rhodos szigetén és Kis-Ázsia partvidékein mindenütt még a barokk utórezgéseit érezzük. A klasszicizmusnak ez a kifejlődése, mint a továbbiak során majd kitűnik, arra az időre esik, midőn a politikailag tehetetlen görögség léteért való küzdelmében a harcot a kultúra terére viszi át és multjának minden kincsét, aranyát új veretek kibocsátásával odaszórja a győztesek lábai elé.

Az athéni Thraysllos-émlék Dionysos-szobra,¹³ Chairestratos rhamnusi Themise¹⁴ s az eretiai ifjú¹⁵ bizonyítják, hogy a Kr. e. 3. század első felében, mikor Kis-Ázsiában már minden forrásban volt, a görög anyaország művészetében még mindig a régi szobrászi típusok szinte változtatás nélkül élnek tovább. A Polyklesek és Eubulidesek athéni nemzetségének a Kr. e. 1. századig lenyúló tevékenysége is ennek a szívós tradíciónak a jegyében áll.¹⁶ A Kr. e. 2. század elején működött II. Eubulides Chrysispos-szobrában 4. századi típusokat követett, csak a fej van telítve a hellenisztikus művészi felfogás erőteljes, pátozra hajló valószerűségével. A család egy későbbi sarjának, III. Eubulidesnek Kr. e. 150 körül készült athéni szoborcsoportja ránk maradt töredékeiben világosan elárulja Pheidias kora művészeté-

nek ihletét. Ugyanígy kell megítélnünk a messenei Damophon és az athéni Eukleides tevékenységét, ki-
nek egyénisége csak a néhány évvel ezelőtt Aigeirá-
ban talált hatalmas Zeus-fej révén emelkedett ki az
írott források bizonytalan ködéből.¹⁷ (1. tábla 3.)
Eukleides ez alkotásán éppúgy, mint Damophon lyko-
surai szoborcsoportján a hellenisztikus stíluseleme-
ken belül uralkodó szerkezeti szigorúság az összbe-
nyomás nyugalmanak és nagyszerűségének a kulcsa.
Az aigeirai Zeus-fej összevetése a miletosi Didymaion
egyik oszlopféjéről való társával (1. tábla 1.) és a
zágrábi Múzeum Marsyasával (1. tábla 2.) világosan
mutatja, hogy a hellenisztikus művészet felfogásban
és formakezelésben minő merész dinamikai fokoza-
sokkal dolgozik. Eukleides alkotása a lázongó, fes-
tői formavilággal szemben a meghiggadást képviseli.
A zártabb, tömörebb szerkezet is mintha 4. századi
mintaképekre ütné vissza. A Polyklesek nemzetsé-
géből származó Dionysios és Timarchides G. Ofellius
Kr. e. 100 körül Delosban felállított portraitszobra
megalkotásánál Praxiteles egy Hermes-típusát hasz-
nálták fel mintaképül.¹⁸ Erről a Timarchidesről em-
líti meg Pausanias, hogy fivérével, Timarchossal
együttesen a kranaiiai Athena-szobor számára lemá-
solta az Athena Parthenos pajzsát¹⁹. Egy másik, Me-
nodoros nevű kortársuk Praxiteles thespiai Erosáról
készített másolatot.²⁰ Athéni szobrászok vésője alól
kerülhetett ki Polykleitos Diadumenosának az a jelen-
tésében és stílusában megváltoztatott másolatpéldá-
nya is, melyet a delosi ásatások hoztak fölszínre.

Már ezek a nagyrészt a Kr. e. 2. századra vonat-
kozó adatok is világosan mutatják, hogy a Kr. e.
100 körüli időben a tradíció ereje, a mult ihlete mi-

ként hajlik át fokozatosan a régi mintaképek utánzásába s miként vezet a fejlődés Athén művészetében természetes módon a klasszicizmus felé. A régi mintaképeknek ez az öntudatos követése elvileg egészen más megítélés alá esik, mint a régi szobrászi típusoknak az az új kapcsolatban és friss képességgel átérlelt fölhasználása, amit az ázsiai művészeti középpontokban láttunk s aminek a prienei Arche-laos²¹ és rhodosi Damaratos-relief²² további jellemző példái.

A barokk izgalmas nyugtalanságával szemben való reakciónak, a klasszicizmusnak tápláló gyökérszáalai tehát mélyen belényúlnak a konzervatív szellemű anyaország talajába. A mozgalom középpontja Athén, melyet sohasem kapott el az asianizmus láza s melyben a Kr. e. 2. század közepétől kezdve a művészeti és irodalmi élet újra föllendül. Karneades, Chrysippos és Apollodoros a város nagy nevének és tekintélyének új fényt és tartalmat adnak. A festő- és szobrászműhelyekben is pezsgőbb lesz az élet s a műkereskedésnek ismét Athén lesz a legnagyobb piaca. Jellemző, hogy Aemilius Paullus, midőn a pydnai győzelem után gyermekei mellé egy a festésben is jártas filozófust keres, az athénieléhez fordul, kiknek választása egy Metrodoros nevű bölcselő-festőre esik²³.

A világ új urai, a lélekben és felfogásban hellenizált római gyűjtők és műkedvelők is mind sűrűbben jelennek meg igényeikkel az athéni piacon. Nemcsak a letűnt fénykor remekeinek s az argentum vetusnak nagy a keletje, hanem az élő művészet alkotásait is magas áron vásárolják. A szobrászokat messze tájakról elárasztják megbízásokkal, s az Athenaios jelző, melyet büszkén írnak nevük mellé, újra értéket kap.

A delosi Kr. e. 100 körül datálható talapzatokon egész sor athéni művésznév szerepel s tesz tanúságot az athéni műhelyek erősen expanzív tevékenységéről²⁴.

A klasszikus emlékek után való nagy keresletnek és a piac igényeinek kielégítésére az athéni mesterek mind gyakrabban kénytelenek foglalkozni régi remekművek másolásával. Ezáltal nemcsak klasszicisztikus iskolázottságra tettek szert, hanem a régi képtípusok elsajátítása révén lelküket szinte észrevétlenül egy önállótlan, kényelmes eklekticismusra nevelték és szerelték föl.

Tudomásunk van róla, hogy Zeuxis híres, kentaur-családot ábrázoló képét, mely mint Sulla zsákmánya szállítás közben egyéb kincsekkel együtt a tengeren vihar martaléka lett, előzőleg már lemásolták. Lukianos leírása ezen a másolaton alapszik.²⁵ L. Lucullus, akit Sulla Kr. e. 84-ben quaestorként hagyott hátra Athénben, Plinius szerint Kr. e. 84-ben itt a Dionysiák ünnepén Pausias Koszorúköti nőjéről vásárolt egy másolatot.²⁶ Ugyancsak Athénben fogadta barátságába Lucullus Arkesilaost, a kor egyik legjelentősebb szobrásztehetségét, kinek agyagmodelljeiért magasabb árakat fizettek, mint mások befejezett műveiért s akitől Octavius római lovag egy kráter gipszmodelljét egy talentumért szerezte meg. Cicero is Athénben ismerkedett meg Avianus Euanderrel, kitől Kr. e. 49-ben öt szobrot vásárolt²⁷, s amikor később villája díszítésére két domborműves kráterre lett volna szüksége, megint csak Athénbe irányítja levelét s a megrendeléssel ott időző hűséges barátját, Atticust bizza meg.²⁸

Hogy minők lehettek ezek az athéni műhelyekben készült s a római műkedvelők által annyira keresett

domborműves márványkráterek, erre a kérdésre a Mahedia mellett a tengerfenékről kiemelt ókori hajó rakománya adja meg a feleletet. A hajót a kihalászott ólombélyegek tanúsága szerint a Kr. e. 150 és 50 közötti időben kincsekkel gazdagon megrakva Athénből indították útnak.²⁹ Mielőtt még Itália partjait elérhette volna, a tuniszi partokhoz sodorta a vihar s itt érte a katasztrófa, melynek időpontját minden valószínűség szerint Sulla idejére tehetjük. A művészettörténeti kutatás szempontjából rendkívül fontos, hogy a mahediai hajórakomány föltárása során a Louvrebán őrzött ú. n. borghesei kráter egy másodpéldányának töredéke is előkerült. Ez a tény, kapcsolatban azzal a megfigyeléssel, hogy ugyanennek az emlékfajnak egy befejezetlenül maradt példányát Athénben vetette föl az ásó, kétségtelen bizonyosságát szolgáltatja annak, hogy az a régebbi képtípusokat értékesítő művészi eklekticizmus, melynek az ú. n. neoattikai reliefek jellemző termékei, Athén talajából fakadt. Bizonyosra vehető, hogy a mahediai hajón Rómába irányított neoattikai krátertípus az, melyre Cicero Atticushoz intézett levelében céloz s mely a mult kompendiumszerű összefoglalásával a római műértő tudákos inyencsége számára bőséges táplálékot szolgáltatott. Megerősítik ezt az eredményt az Itália földjén előkerült reliefdiszes neoattikai márványedények (2. tábla 1.), melyeken kizárólag athéni művészek jelzésével találkozunk. Sosibios, Salpion és Pontios valamennyien Athenaiosnak vallják magukat.³⁰ Ebben a kapcsolatban meg kell még említenem, hogy a mahediai lelet segítségével azt a klasszicisztikus ízű, szárnyas rozetták közé illesztett griff-fejekkel díszített, Itáliában is népszerűvé vált oszlopfőtípust,

melyet Appius Claudius Pulcher Kr. e. 50 körül Eleusisben emelt Propylonjánál is fölhasználtak, ugyancsak Athénben lokalizálhatjuk. A klasszicisztikus pán-céltípus legkorábbi példáját szintén a görög anyaország: Delphi szolgáltatja.³¹

Az eddigiek alapján két nagyfontosságú következtetésre jutunk: az egyik, hogy a klasszicizmusnak a Kr. e. 1. században virágzó athéni műhelyek az érlelői és terjesztői; a másik, hogy a művészeti termelés súlypontja Kr. e. 50 körül még Athénben van. Ide segrelenek mindenfelől, itt kapják kiképzésüket a legkiválóbb mesterek: Arkesilaos és Pasiteles, Dionysios és a festőiskolát alapított Sopolis.³² Róma ebben az időben művészeti igényeit javarészt még csak import révén elégítheti ki, a gyűjtők és műbarátok Athén piacát keresik föl s Pompeji legrégibb házainak művészi felszerelését, a pompás mozaikképeket is meszsze tájakról hordták össze.

A klasszicisztikus athéni iskolák mesterei csak a Kr. e. 1. század második felében telepsznek meg nagyobb rajokban Rómában. Arkesilaos római működése Kr. e. 46-tal indul meg, mikor Caesar megbízásából Venus Genetrix szobrát készíti el. Ugyanebben az időben kezdi meg római működését a polgárjogot kapott Pasiteles, a másoló iskola feje is, aki *quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe* s akinek törekvéseiről tanítványainak: Stephanosnak és Menelaosnak fennmaradt művei (2. tábla 2.) beszédes bizonytságot tesznek.³³ A már több ízben említett Avianus Euander Antonius hívására Kr. e. 35-ben érkezik Rómába, ahol nemsokára megbízást kap, hogy Timotheosnak a palatinusi Apollo-templomban levő Artemis-szobrán a megsérült fejet másolattal pótolja.³⁴

A klasszicizmust tehát teljesen kiérlelt fogalmazásban athéni mesterek hozzák magukkal Rómába és így tévesnek kell minősítenem azt a felfogást, mely a klasszicisztikus irányt genetikailag a római szellemalkattal hozza összefüggésbe. A római hódítók lelkén a hellenisztikus kultúra már a Kr. e. 2. században tárt kapukra talált. Ennek illetését érezték bármerre jártak és tartalmát mohón szívták fel magukba. A hellenisztikus művészetet is ellentmondás nélkül állították szolgálatukba, ami természetes is, hiszen a római ízlés ebben az időben még nem vezet és irányít, hanem csak tanul és alkalmazkodik.

A Cato típusából való, régiveretű hazafiak szorongó, de tehetetlen aggodalommal szemlélték, hogy a hellenisztikus kultúra csillogó gazdagsága, pompázó külsősége és hatásossága miként ejti meg a lelkeket és lesz otthonossá Rómában. A hódító háborúkat követő rablások nyomán Róma utcái, terei, templomai és palotái megtelnek a hellenisztikus művészet alkotásaival. Az Aemilius Paullus által pydnai győzelme után zsákmányolt 250 kocsirakományt kitevő műtárgyak sorában Antigonos, Seleukos és Therikles csészéi is szerepeltek.³⁵ S mennyire jellemző, hogy ezt a győzelmet Delphiben Aemilius Paullus rendeletére készült, minden mellékíztől mentes, festői felfogású, hellenisztikus képszalag örökíti meg.³⁶ Fulvius Nobilior (189) is a hellenisztikus plasztika remekeit, a híres ambrakiai múzsaszobrokat hozza magával Rómába,³⁷ hol a görög festmények tekintélyét Plinius szerint a szenvedélyek nagy festőjének, Aristeidesnek L. Mummius által megszerzett Dionysos-képe alapoza meg.³⁸ A Kr. e. 2. század közepén Qu. Metellus Macedonicus és J. Brutus Callaicus már egy Hermo-

díoros nevű hellenisztikus építész foglalkoztatnak Rómában. S ezt az adatot az emlékek tanulmányozása megerősítette, amennyiben a Kr. e. 2. században fennmaradt latiumi templomok tényleg telítve vannak hellenisztikus formai sajátosságokkal.³⁹

Ebben az időben Pompeji művészi kultúrája is még tisztára hellenisztikus jellegű. Ízléskeveredésnek vagy ingadozásnak semmi nyoma. A házak művészi fölszerelésében Pompeji s Priene és Delos között alig van különbség. A falakat elborító I. dekorációstílus is készen kapott görög import.⁴⁰ Ugyanez áll a padozat mozaikképeiről.⁴¹ Bármerre tekintünk, mindenütt ugyanaz a jelenség: hellenisztikus formáló erő római megbízók szolgálatában. Billienust Delosban Kr. e. 100 körül a hellenisztikus fejedelmi páncélos szobrok típusában ábrázolják, s a Sulla és Marius idejében készült római arcképek oly erős hellenisztikus hangszállal telnek meg, hogy a dagályos, nyugtalan formanyelv lobogó pátozában a sajátos etnikai tartalom alig talál helyet. E kor arcképművészetében a hellenisztikus formáló erő még oly erős és egységes, hogy sodrában a faji különbségek csaknem teljesen alámerülnek. Innen van az, hogy számos esetben kétséges, vajjon görög vagy római személyiség ábrázolásával van-e dolgunk. (1. tábla 4.) A görög szellem eleven mozgékonyosságát és indulatát a görög véső a római fiziognómiákba is belélopta. (3. tábla 1.) Hogy ez mit jelent, azt talán Skopas gemmája illusztrálja a legjobban, de Agathangelos Pompejus-portraitja is ebbe a körbe tartozik, bárha a haj és szakáll kezelésében bizonyos meghíggadás és régies törekvések nyomait ismerjük fel.⁴² Csak a köztársaság utolsó tizedeinek portrait-művészetében érvényesül

egyre erősebben a római fiziognómiai jelleg sajátos szellemi tartalmával együtt.

A felsorolt példák igazolják, hogy a római lélekalkat semmiféle vonatkozásban sem sorolható a fejlődő klasszicizmus ösztönadó tényezői közé. Róma fenntartás nélkül ölelte magához a hellenisztikus kultúrát, melynek világhódító erejével szemben az Athénben gyökeret vert klasszicizmus természetesen gyors és teljes diadalra nem számíthatott. A Kr. e. 1. század folyamán azonban az új szellem már messze tájakra kisugárzik s hovatovább még a hellenisztikus művészet ősi gócpontjában is kezdi éreztetni hatását. Az antiochiai Alexandros s az ephesosi Agasias, a milói Venus és a Borghesei vívó mesterei koncepciójukban félreismerhetetlenül régebbi alkotásokra támaszkodnak, s az egyidejűleg keletkezett ruhás női szobrok és síremlékek, valamint az ornamentális motívumok Pergamonban, Magnesiában éppúgy, mint Rhodos és Thasos szigetén a formakezelés meghigadásáról és megegyeszerűsödéséről tesznek tanúságot. A hellenisztikus szövetkezelés káprázatos gazdagságát és csillogó érzékiségét keményebb és nyugodtabb lélekzetű redők váltják föl.⁴³ A klasszicizmus előretörése a női szobrok fejtípusain is érezteti hatását. A hellenisztikus művészet fénykorából való arcok izzó szenvedélyét és mozgalmas tömeghatását (3. tábla 2.) a Kr. e. 1. században józanabb kifejezés váltja fel s az arc nyugodt, felületekre szakad. (3. tábla 3.) A hajkezelés is megváltozik. A fürtök, melyek azelőtt festői árnyékokkal átszántott tömegekben övezték a homlokot, most gondos aprólékossággal megrajzolt szálakra bomlanak.⁴⁴ (3. tábla 4.) S mennyire érvényesül a klasszicisztikus reakció a ba-

rokk széteső csoportfűzésének szinte fenyegető térbeli valóságosságával (4. tábla 1.) szemben a Laokoon (4. tábla 2, [Laokoon jobb karja helyesen kiegészítve]) szigorúan reliefszerű, számításon alapuló fölépítésében.⁴⁵ Ugyanide tartozik a vatikáni Tengeri kentaur és Nereida-csoport, melyet joggal láttak el Arkesilaos nevével s mely törékeny, könnyed formáival, kedves novellisztikus színezetével és lecsavart pátoszával a klasszicizmusba hajló antik rokokónak egyik legjellemzetesebb példája.⁴⁶ Ezek a szobrok nem az ihlet fölvillogó kegyében fogantak, hanem számító megfontolások gondosan leszűrt eredményei. Teljesen szavahihető Plinius megjegyzése, hogy Hagesandros, Polydoros és Athenodoros a Laokoon megalkotásakor tanácsot ültek: *de consili sententia fecere*^{46a}.

A művészi felfogás klasszicisztikus irányváltása Caesar idejében a hellenisztikus kultúrával átítatott Rómában is kezdi éreztetni hatását, de térnyerése a római izlés egységes állásfoglalásának hiányában csak lassú lehetett. Mennyire jellemző, hogy ugyanaz a Caesar, aki portraitszobrát az athéni Kleomenessel egy 5. századi Hermes típusában készítette el, egyben rajongó csodálója a hellenisztikus festészetnek. Asinius Pollio gyűjteményében pedig megfértek egymás mellett a Farnesei bika, a barokk csoportfűzésnek ez a legszélsőségesebb fogalmazása (4. tábla 1.) s a meggyőződéses neoattikai mesterek: Stephanos és Kleomenes műalkotásai.⁴⁷ De a neoattikai import Caesar korában még kivételes jelenség, a főszerep a hellenizmusé. A II. stílusú faldekoráció keretébe iktatott képek Rómában éppúgy mint Pompejiben: a Casa Farnesina ú. n. sárga fríze⁴⁸ s az Odysseus-tájképek,⁴⁹ valamint a Grimani-reliefek (5. tábla 1.) is

tulajdonképpen a hellenisztikus művészet utolsó fejezetébe tartoznak. Ugyanide kell utalnunk a Plinius által behatóan méltatott tájképfestőt, Studiust⁵⁰ és a boscorealei lelet néhány, valószínűleg még Caesar idejében keletkezett darabját: a két csendélet-serleget és a menádmellképes tükröt, melyek Sabeinos és Polygnos jelzését viselik.⁵¹ Ha ezenfelül figyelembe vesszük azt is, hogy a pompeji ú. n. Cícero villájából előkerült pompás mozaik genréképeket a samosi Dioskurides, a Farnesina freskóit pedig a szíriai Seleukos készítette, úgy nem lehet többé kétség aziránt, hogy Itália és Róma részére a művészeket ebben az időben még a hellenisztikus Kelet szolgáltatta. Egyes művészek, mint Seleukos, Polygnos és a Varro idejében működött csendéletfestő Possis⁵² megtelepedtek ugyan átmenetileg Itáliában, de a művészeti élet irányításában még maga a főváros, Róma sem visz számbavehető szerepet, hanem megmarad provinciának, mely a legjobb erőket még nem tudja magához vonzani s legtöbbször kénytelen beérni másodrangú mesterekkel. Az Athénből táplálkozó klasszicizmus egyik legkorábbi római emléke, a Domitius Ahenobarbus-oltár is meglehetősen ügyetlen, gyakorlatlan kézre vall. Az új irány erőteljesebb térfoglalása a pompeji II. dekorációstílus utolsó évtizedeire esik. Az Aldobrandini menyegző,⁵³ a néhány évvel ezelőtt feltárt Villa Gargiulio freskói⁵⁴ és a faleri Apollo-tempлом terrakottaszobrai⁵⁵ már ennek a klasszicista eklekticizmusnak a jegyében állanak.

Megváltozik a helyzet Augustus korában, midőn Róma lesz a művészeti ízlés diktátora s egyetemes formamegállapító jelentőségében a hellenisztikus városokat is messze túlszárnyalja. Előkelő, száraz, jó-

zan és vonalas felfogása nemcsak a szobrászati termelés terén érezteti mindenfelé hatását, hanem még a baalbeki Juppiter Heliopolitanus templomának oszlopfői is Rómában fogalmazott mintaképeket követnek.⁵⁶ És hogy Rómának ez a magában álló, soha többé meg nem ismétlődő, világraszóló művészeti jelentősége összeesik a klasszicista vezető mesterek megtelepedésével, ez nem tekinthető véletlennek. Itt mélyebben fekvő okok játszottak közre: politikai és gazdasági tényezők, a régen nélkülözött béke áldásait élvező római polgárság lelki konstitúciója s nem utolsósorban magának a császárnak a személye, akit még a távol India követői is mint Megváltót üdvözölnek, s aki korára éppúgy rányomta egyénisége bélyegét, akár XIV. Lajos.

Augustus politikai és kulturális programját és a klasszicizmus törekvéseit tagadhatatlanul szoros rokonság szálaí fűzik össze. A klasszicista művészet Augustus környezetében megtalálta azt a légkört, melyben szabadon és zavartalanul kifejlődhetett, Augustus viszont a klasszicizmusban megtalálja azt az irodalmi és művészi formát, mely korának és népének lelkét ki tudta fejezni. S ez a csodálatos, megértő egymásratalálás Augustusnak és a klasszicizmusnak talán egyik legnagyobb dicsősége, mert ennek a megértő találkozásnak köszöni Róma nemzeti irodalmát és művészetét: Horatius és Vergilius költészetét s az Ara Pacis domborműveit.⁵⁷ Hogy a császár érzületénél fogva vonzódott a klasszicizmus felé, hogy írásaiban atticista, hogy Bupalos és Athenis archaikus szobrászatát különösen kedvelte,⁵⁸ ez csak természetes; hiszen az ő programjának is a nagy múlt feltámasztása volt a gerince. Augustus

azonban egyben a latinság és Itália képviselőjének is érezte magát. A régi római élet egyszerűségét és erkölcsi komolyságát akarta új életre kelteni, de azal is tisztában volt, hogy a régi nemzeti tartalom a hellenisztikus kultúra iskoláján átment Rómát csak a görög formáló erő által megnemesedett alakban hódíthatja meg. Ebben a tudatban pártolta és támogatta a Rómában megtelepedett görög művészeket. Hogy Augustus reményeiben nem csalatkozott, azt az eredmények megmutatták.

Mert hamisan és igazságtalanul ítélik meg ezeket a görög mestereket, akik bennük csupán száraz, lelketlen másolókat és a vértelen, tudákos eklekticizmus képviselőit látják. Az ő eklekticizmusuk jórészt kénytelen és ügyes alkalmazkodás volt egy tanult és művészettörténeti ismereteit szívesen fitogtató közönség igényeihez, melynek viszonya a művészethez nem érzelmi, hanem értelmi alapokon nyugodott. A stílusismerő inyencek, mint Asinius Pollio vagy a Cicero és Horatius által oly sokra tartott Damasippus,⁵⁹ kik még a mestermeghatározás ingoványaira is elmerészkedtek — (et non inscriptis auctorum reddere signis, mondja róla Statius) —, bizonyára különös csemegeként élvezték és boncolgatták azokat a ravasz számítással készült mitológiai szoborcsoportokat, melyek Pasiteles tanítványainak műhelyéből kerültek ki.⁶⁰ (2. tábla 2.) Ugyanezen igények kielégítését szolgálta a Pasiteles-iskola nagyarányú másolótevékenysége, melynek azonban csupán a maga egészében tekintve bontakozik ki óriási művészet- és művelődéstörténeti jelentősége.⁶¹ Ezek a Rómában megtelepedett görög mesterek, akik a klasszikus görög művészet remekeinek másolataival

népesítik be nemcsak Rómát, hanem az Augustus által újra fölépített Tralleist s Juba székvárosát Caesareát⁶² éppúgy, akárcsak Galliát és Hispániát, — mint a görög művészi kultúra legnagyobb és legmélyebb értékeinek terjesztői és konzervátorai világtörténeti hivatást teljesítettek. Az ő tevékenységük révén szívdóttak fel ezek az értékek minden időkre a világöntudat vérkeringésébe. S azt se feledjük, hogy az ő klasszicizmusuk hódító fegyvereivel lett Róma legalább egy időre az egész antik világ számára az ízlés diktátora.

Ezek a művészek a klasszicizmust nemcsak külsőlegesen sajátították el, hanem annak elveit és felfogását a szellemileg rokon kor ihletében magukba is forrasztották. Ez magyarázza meg Augustus kora művészi termelésének ellenmondást nem tűrő egységességét formai fogalmazásban és lelki kifejezésben egyaránt. A formai fogalmazás mindenütt görög hagyományokat követ, a lelki kifejezés azonban hű tükröképe Augustus kora szellemirányának és hangulatának. Az a szigorú rendszeresség, az a hűvös, tartózkodó józanság és szinte keresetten kimért előkelőség, mely az Augustus-kori művészet termékeit a legkisebb ornamentális motívumra kiterjedőleg áthatja, nem könnyvelhető el tehát tisztán a klasszicizmus javára. Ezekbe az alkotásokba a kor lelke is beszűrődött. Aki a pompeji faldekoráció III. stílusában, az ekletikus szoborcsoportokban avagy az Augustus idejéből való toreutika remekeiben a mintaképekhez való viszonyán túl nem látja és érzi az alkotó művészeknek az új faji környezet szellemi atmoszférájához való alkalmazkodási képességét, az sohasem fogja megérteni, hogy Róma nemzeti művészetének

megteremtését ugyanezeknek a mestereknek köszöni. Mert hogy az Ara Pacis domborművei, a primaportai Augustus-szobor, sőt mi több, a ragyogó római képmások egész sora — élükön a gyermek Octavianus mesteri márványarcképével⁶³ — ezekből a műhelyekből kerültek ki, aziránt nem lehet kétség. Senki se higgye, hogy ezeknek a művészeknek a tevékenysége pusztán csak másolásra és eklektikus utánzásra szorítkozott. Az ilyen beállításnak maguk az írott források ellentmondanak, melyek a klasszicista iskola vezéreit: Arkesilaost és Pasitelest egyúttal mint a naturalisztikus természetszemléletnek készségesen engedelmeskedő agyagszobrászat mestereit is ünneplik. A Pompejus idejében élt Pasitelesről Plinius kifejezetten megmondja, hogy „plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit.”⁶⁴ Pasiteles, aki a természet után sokszor még élete veszélyeztetésével is mintázott, mint állatszobrász is nagy hírnévnek örvendett⁶⁵ s én bízást hiszem, hogy a Grimani-reliefek (5. tábla 1.) és a Palazzo Barberini pompás oroszlándomborműve az ő műhelyében készültek.⁶⁶ Hogy az alapítók hagyományait azután a tanítványok mily irányban fejlesztették tovább, azt éppen az Ara Pacis domborművei, a primaportai Augustus s a már említett arcképek bizonyítják.

Ezek az alkotások nemcsak régi szobrászi típusok újraértékesítésében, hanem részleteikben is világosan elárulják alkotóik klasszicisztikus iskolázottságon alapuló egységes ízlését, mely még a hellenisztikus festői reliefek örökségét is csak meghigadt, átstilizált formában hajlandó felhasználni. Bi-

zonyság erre az Ara Pacis áldozati jelenete, de a méltán csodált platángallyak és gyümölcsfüzérek ábrázolásában is ugyanez a szellem érezteti hatását. (5. tábla 2.) A mintaképül felhasznált hellenisztikus ornamentika szenvedélytől duzzadó, ötletes és merész frissességét, festői formakezelését itt a képzelet merészebb lobbanásait megfékező, meghiggadt, szárazabb felfogás váltotta föl.⁶⁷ Minden részletben ugyanaz az aprólékos gondosság, ugyanaz a keregett csín és előkelő mérséklet, mely még a szélben meglebbenő szalagok játékára is fegyelmet parancsol. És ennek a művészi kultúrának természetes kísérő jelenségei a Versailles módjára nyírott kertek, melyeknek föltalálását Plinius Augustus egy barátjának, Primus C. Matiusnak tulajdonítja (nemora tonsilia) s melyekről egyidejűleg Sabinius Tiro Keperikon címen könyvet is írt.⁶⁸

Hogy Augustus korában a klasszicisztikus ízlés mennyire mindenható volt, annak tán legmeggyőzőbb bizonyosságát a hellenisztikus emlékekről ezidőtájt készült másolatok szolgáltatják, melyek egyben átstilizálást, erőszakos átfogalmazást jelentenek. A merészen szökellő, színes nyelvű rapszodiát a művészek szabatos, kimért és lassúfolyású prózába ültették át. Pompeji falfestészete ez állításhoz bőséges példákkal szolgál.⁶⁹ A pompeji házak falain ugyanis több esetben a II., III. és IV. stílus változó kereteiben ugyanannak a hellenisztikus festménynek a másolatával találkozunk. A II. és IV. stílus képei hűen megőrizték a hellenisztikus mintakép nyugtalan, merész szellemét, festői felfogását, valószínű térbeli kifejlését a fény- és árnyékoltok játékát és a színezés ragyogó melegségét, — az Augustus idejében készült

képeken ellenben a formák meghiggadtak, a színezés tüze kihűlt s az alakok a síkban kiterítve kemény, vonalas ízléssel megrajzolt egységekre szakadoztak szerte. Mellérendelt elszigetelt egységek — egymásba karoló, egymásba forrasztott, kollektív egységek helyett: ez mindig és mindenütt a klasszicizmus tipikus állásfoglalása és korrektúrája a barokkal szemben. A három egymást követő stílus törekvéseit a mellékleten bemutatott képek tanulságosan világítják meg. A II. stílusú faldekorációhoz tartozó Bacchikus jelenet a Casa del Citaristából [Pompejanische Fresken 1939. Sammlung Parthenon. 23. kép] tágas, szabad térben játszódik s ecsetkezelése merészen elnagyolt és könnyed. Mily keskeny, szűk rétegben sorakoznak ezzel szemben az éles, vonalas ízléssel megrajzolt alakok a III. stílus körébe tartozó Európa képen. (6. tábla 1.) (Pompeji, Reg. IX. Ins. 5. No. 18.) A IV. stílussal újra a festői problémák nyomulnak előtérbe, melyeknek a Casa del Poeta tragico Achilles képe (6. tábla 2.) egyik legkimagaslóbb példája. A kereszteződve egymásba kapcsolódó alakokat a művész a térben fejleszti ki s a színek elrendezését a pszichikai hangsúly kiemelésére és a képhatás egységének biztosítására mesterien használta fel.

Hellenisztikus koncepcióknak ilyen erőszakos, régies stílusformákba való belekényszerítése az Augustus-kori plasztika körében is mindennapos volt. Elég ha a legismertebb példákra, az ú. n. Giustiniani-Pourtalès Apollo-fejre és a kapitóliumi múzeumban levő Tövishúzó fiúra hivatkozom⁷⁰. És rendkívül jellemző, hogy a pompeji III. stílus falképein megismert túltömött, hangsúlytalan, kemény, unottan előkelő vo-

nalas ízlés az egykorú ruhás szobrokat is teljesen hatalmába kerítette.

Augustus halálával a klasszicizmus csillaga aláhanyatlik s vele Róma is megszűnik a művészi élet irányadó tényezője lenni. A Pasíteles-iskola még a Flaviusok idején is folytatja ugyan tevékenységét, merev és szigorú klasszicisztikus iskolázottsága itt-ott még portraitfejeken is kísért, de a vezető szerep többé nem az övék, az ő kimért, hűvös, temperamentummentes modorukat, mint Augustus korának nehezkes uszályát a változott kor hamarosan félrelöki útjából. A Flaviusok uralomrajutása a hellenisztikus ízlés és felfogás újrafeltámadását jelenti. A pompeji IV. stílus, a szobrászat és ornamentális művészet emlékei ennek az átalakulásnak a jegyében állanak. S ugyanebben az időben a megcsöndesedett Keleten is megmozdul a föld, a kialudt vulkánok újra működni kezdenek. Kis-Ázsia és Szíria ismét részt kérnek a művészi életben. Trajanus udvari építésze a (szíriai) damaszkuszi Apollodoros. A kariai Aphrodisiasban, utóbb pedig a szíriai Antiochiában hatalmas szobrásziskolák kezdik meg működésüket és a vezetést hamarosan magukhoz ragadják. Az aphrodisiasi szobrászműhelyek első hírnökei, lelkükben egy új művészi hitvallással már a Flaviusok idejében föltűnnek Rómában, hol Trajanus és Hadrianus alatt az aphrodisiasi művészejelzések száma jelentékenyen megnövekszik, sőt a legújabb ásatások még Észak-Afrika partjain, Tripoliszban is ráakadtak egy aphrodisiasi Zenon nevű mester Zeus-szobrára. Ezek a kariai művészek is foglalkoztak szobormásolással, de a klasszikus kor emlékei kezükben legtöbbször hellenisztikus ízt és zamatot kapnak.⁷¹ — A szíriai szob-

rázműhelyek virágkora a Kr. u. 2. század utolsó tizedeiben kezdődik. Nicomedia, Szaloniki, Konstantinápoly és Róma emlékei hirdetik messzeágazó tevékenységüket, mellyel egy új, keleti, asszír, perzsa és indiai hagyományokat felszívó és a síkszerű ornamentikába áthajló reliefstílus alapjait vetik meg. A spalatói Diocletianus-palota kőfaragóbélyegei is szíriai mesterekre utalnak. S azt se feledjük, hogy maga Róma a 7. századtól kezdve főként szíriai elemekre támaszkodva, jóformán görög várossá lesz⁷².

A Flaviusok idején föltámadó hellenisztikus stílus-elemek mind szélesebben hömpölygő árja elé — melyeknek ereje a kusseir-amrai freskók tanúsága szerint a távol Keleten még a Kr. u. 8. század elején sem apadt el⁷³ — Hadrianus régieskedő, klasszicizmusnak kedvező ízlése sem tudott tartósan gátakat emelni. Korának művészetében ez az erőszakolt régieskedés sajátságos módon keveredik össze a friss hajtásba szökkenő hellenisztikus ízlés robbanó nyugtalanságával. Ez az ízléskeveredés jellemzi a császár tivoli világát és annak egész, exotikusan tarka művészi fölszerelését, de tán sehol sem oly szembeszökő, mint a római, Sabina apoteózisát ábrázoló reliefen, hol az 5. századi istenfejek módjára idealizáltan ábrázolt Aelius Verus tözsomszédságában álló Vetulonius Civica fejének brutális valószerűsége és fenyegető pátosza hirdeti a művészi felfogás és ábrázolásmód föl nem tartóztatható irányváltozását⁷⁴. A Kr. u. 2. század művészettörténetében a klasszicizmus tehát csak részjelenség, a művészi termelésnek csak egyik, sekélyebb és lassúbb folyású ága.

Hadrianus korával a birodalom súlypontjának eltolódása Keletre is tulajdonképpen már megkezdődik.

A főváros, Róma, irodalomban és művészetben egyaránt elveszti vezető szerepét⁷⁵. A tehetségek, az új gondolatok és ösztönök Keleten születnek. Róma immár csak gazdasági erőivel csábít, de az irányító lökések Keletről kapja, hol a hellenisztikus kultúra televény földjén egy, a régi erőkből táplálkozó, pompázón gazdag barokk-művészet fejlődik ki, melynek Aphrodisias, Ephesos, Aspendos, Gerasa, Bosra, Baalbek és Palmyra építészete s a fantasztikusan merész és fölszaggatott petrai sziklasírok a legnagyobbserűbb emlékei⁷⁶. Ezek a forrásvidékek látják el a Kr. u. 2. századtól kezdve Rómát és Észak-Afrikát, de Róma a nagy nekilendülést csak nehézkesen és bizonytalanul követi, a konzervatív Görögország pedig, mely egy ideig még régi formakincsét élesztgeti, végre is lassú halódással a teljes jelentéktelenségbe zsugorodik össze. A hellenisztikus szellem és formáló erő térfoglalása a szobrászat emlékein is mind erősebben válik érezhetővé. A szarkofágreliefek mozgalmas és feszülő tömötsége a klasszicisták és neoattikusok kompozícióinak parataktikus, lassú ütemű, laza képszerkesztésével szemben a leláncolt barokk szenvedélyek és érzések fölszabadulását jelzik. A klasszicizmus által új életre támasztott görög szobrászi típusok tovább élnek ugyan, de — mint a sidamarai szarkofágoktól a szaloniki ambóig vezető emlékek egész sora mutatja⁷⁷ — a nyugtalan, vibráló árnyékoltokkal átszaggatott ornamentika csipkefüggönyébe beágyazva mindjobban elvesztik önálló jelentőségüket. Általában jellemző, hogy az ú. n. késő római művészet, melynek fejlődésébe az új erőre kapott keleti népek, különösen a szemita fajok lelki dinamikája félreismerhetetlenül mind erősebben belejátszik, egyre

jobban hajlik a tárgyszerűtlen és szervetlen ornamentális felfogás felé. A súlypont, az érdeklődés mintha eltolódnék a fölszínes szemlélettel megismerhető világról egy ismeretlen, csak sejthető világ felé. Az emberek ismeretlen isteneknek állítanak oltárokat s a kifejezésre vágyó lélek behúzódik egy elvont formákkal átszőtt ornamentika fényhomályos misztériumaiba.

Hogy ez a merev ünnepiességre és absztrakcióra hajló, főként szíriai eredetű ornamentális stílus lett az ókeresztény, a bizánci és a szövevényes iszlám művészet egyik legerősebb tápláló gyökerévé, azt ma már kétségtelenül látjuk, sőt az Aphrodisiasban talált, Kr. u. 400 körüli időből való portraitszobrok (18. tábla 2, 4.) kapcsán⁷⁸ az is világossá lett, hogy a Justinianus-kori bizánci mozaikarcképek merőn ránk szegzett tekintete és szinte fagyosan merev, kemény vonásai mögött kigyulladó kifejezés asketikus ereje és kesernyés bensősége, mely tájakon kapta meg első művészi fogalmazását.

Az antik kultúra gazdag öröksége Bizáncra szállott, mely azt nemcsak új művészi célok és feladatok szolgálatában értékesítette, hanem a Palaeologosok idejében legjobb tehetségeit állította munkába, hogy az örökségkapta kincsekről magának és a világnak számot adjon, azokat a pusztulástól megóvjá. Ez a törekvés teremti meg a bizánci irodalomban és művészetben a klasszicizmust, azt a humanisztikus szellemet, mely a keresztes hadjáratok érintkezései révén Olaszországot is megtermékenyítette, s amely most, második szereplésével ismét világtörténeti hivatást töltött be.

* * *

Összefoglalva az eredményeket: megállapíthatjuk, hogy a klasszicizmus forrásvidéke nem Kis-Ázsia, hanem a görög anyaország, főként Athén, mely Kr. e. 50 körül még a művészeti élet középpontja. Az athéni mesterek megtelepedése Rómában csak a Kr. e. 1. század második felére esik. Ezek a mesterek a klasszicizmust teljesen készen, kiérlelt formában hozzák magukkal. Velük a vezetést legalább egy időre Róma ragadja magához. A klasszicizmus itt termi meg görög mesterek kezében legszebb gyümölcsét, Augustus korának formában görög, de szellemben római nemzeti művészetét és tölti be a klasszikus görög művészi kultúra nagyarányú terjesztésével és konzerválásával világtörténeti hivatását.

A Flaviusok idején a vezetés ismét kisiklik Róma kezéből s Hadrianussal a birodalom súlypontja lassanként keletre tolódik. A 2. századtól kezdve a hellenisztikus hagyományokat értékesítő Kelet, főképpen Kis-Ázsia és Szíria ragadják magukhoz az irányítást és itt érlelődik meg a keleti népek lélektanának részvételével az az új művészeti felfogás, mely — más irányokkal kereszteződve — alapja lett az ókeresztény, a bizánci és az iszlám művészetnek.

Jegyzetek.

¹ V. ö. A. von Salis: Die Kunst der Griechen, Leipzig 1919. U. a.: Der Altar von Pergamon, ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien. Berlin, 1912.

² U. v. Wilamowitz-Möllendorff: Asianismus und Attizismus, Hermes 35. (1900), 1. skv.; u. a.: Griech, Literatur und Sprache. 219.

³ De architectura, 7, 5. — Gallaccini: Sopra gli errori degli architetti 1767. — V. ö. Hekler: Canova, Thorwaldsen és a klasszicizmus. A Technikus 1920/21, 113. skv.

⁴ Plinius 34, 51; Overbeck: Schriftquellen, 2206.

⁵ L. különösen Detlefsen ezirányú kutatásait: Jahrbuch d. Deutschen Arch. Instituts, 16.

⁶ Ov. 1981—1993; Plut. Arat. 12; Ov. 1749. — Studniczka: Das Symposion Ptolemaios II. Leipzig, 1914, 73. 1.

⁷ Strabon, 608. c.

⁸ Pausanias 9, 35, 7. — V. ö. Altert. von Pergamon 8, 1, Inschriften Bd. I. No. 46.

⁹ Plinius 35, 24, 98; Ov. 1779, 12; 1782; Receuil Millet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne par A. Reinach p. 279. No. 378.

¹⁰ Altertümer von Pergamon 8, 1. Inschr. Bd. 1. No. 47, 49, 50. — V. ö. Altert. von Pergamon Bd. 7, No. 1—13, T. 1, 2, 6—8, Beibl. 4 S. 47.

¹¹ Jahrbuch d. D. Arch. Inst. 6 (1891). 49. skv.

¹² Altertümer von Pergamon Bd. 7, T. 2—5., 9. — A klasszicisztikus áramlat a hellenisztikus kor építészetének emlékein is felismerhető. Mnesikles Propylaiáinak hatása Lesbos és Rhodos szigetén: Koldewey: Die antiken Baureste der Insel Lesbos, 47—67, T. 18—26; Bull. de l'Acad. de Copenhague. 1904. 59.; 1905, 29.; Arch. Anz. 1904, 211; A, Salis: Der Altar von Pergamon, 16. 1. — A pergamoni táncosnőrelief (Mendel: Cat. I. No. 575; Brunn-Bruckmann: Denkmäler Text ad T. 599; Altertümer von Pergamon 7., T. 38.) 5. századi mintaképet ültet át pergamoni modorba, a pandermai kytharás lányt ábrázoló dombormű pedig a lateráni múzeum 4. századi talapzatreliefjének egy alakját használta föl. (Mendel II. No. 576; Br. Br. No. 599; Helbig No. 1191.) — Pergamonban a Kr. e. 2. század közepétől kezdve reliefdíszes keramika is virágzott, mely képtípusaiban erősen klasszicisztikus jellegű (Wiegand-Schrader: Priene, S. 397 ff.; Bull. corr. hell. 37, 418, v. ö. Plin. 35, 167.) — Valószínű, hogy az arezói reliefdíszes keramika felvirágzásához Ázsiából kivándorolt munkások (Tigranes, Bargates) szolgáltatták az ösztönt.

¹³ Brit. Museum, Cat. of sculpture No. 432.

¹⁴ A rhamnusi Themis: Br. Br. 476 mesterének, Chai-

restratosnak korát egy 315/4-ből való fölírás adja meg, amelyben atyja, Chairedamos szerepel. Kirchner: Prosop. Att. 15129. 15172. — Chairestratos egy további jelzése: Klio 15, (1918) 751, No. 72.

¹⁵ Br. Br. 519.

¹⁶ Pauly-Wissowa: Realencyklopädie és Thieme-Becker, Künstler-Lexikon: Eubulides címszó.

¹⁷ Österr. Jhefte 19—20. 1 skv., T. 1—2.; Hekler: Eukleides, ugyanott 21.; Br. Br. T. 478; Annuals of the British School at Athens 12, 109.; 13, 357.

¹⁸ Bull. corr. hell. 5. (1881) p. 390 pl. 12.

¹⁹ Paus. 10, 34, 7—8.

²⁰ Paus. 9, 27, 4.

²¹ Watzinger: Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Berl. Winckelmannsprogramm.

²² Br. Br.: Denkmäler T. 574.

²³ Plin. 35, 135; Ov. 2147.

²⁴ Dionysios, Menophilos, Demostratos, Hephaistion stb. jelzéseiken mind athénieknek vallják magukat. V. ö. Homolle-Holleaux: Delos, Fasc. 2, p. 47; Bull. corr. hell. 32, (1908) 433 No. 50; Delos, Fasc. 5, 93. Bull. corr. hell. 5, (1881) 462 No. 1; 5. (1881) 463 No. 3; 11, (1887) 262 No. 22.

²⁵ Lukiános: Zeuxis 3—7; Ov. 1663; Receuil Millet No. 227.

²⁶ Plinius: Nat. Hist. 35, 125; Ov. 1760. — A Kr. e. 4. században élt kythnosi Kydias Argonautákat ábrázoló képét a híres szónok, Hortensius, kinek mellképét egy késői másolatpéldányban a római Villa Albani örzi (Helbig: Führer No. 1851), megvásárolta eique aedem fecit in Tusculano suo. (Plinius 35, 130; Ov. 1969.)

²⁷ Cic. ad fam. 7, 23; 13, 2; Horat. Sat. 2, 3, 54. Az athéni piacon került eladásra Mentor két serlege, melyekért Lucius Crassus 100.000 sestertiust fizetett s melyeket annyira becsben tartott, hogy sohasem használta őket (Plin. 33, 147). — Athénben készítette valószínűleg Zenodoros Kalamis két serlegéről azokat a másolatokat, melyeket Germanicus tanítójának, Cassius Silanusnak ajándékozott. (Plin. 34, 47., Ov. 2227; Hor. Sat. I. 3, 90; Plin. 36, 32.)

²⁸ Ad Atticum 1, 10, 3; putealia sigillata duo.

²⁹ A mahediai lelet kormeghatározására vonatkozólag
L. Arch. Anz. 1909, 212; 1912, 391; Öst. Jahreshefte 16, 53;
17, 121 skv. (Hauser.)

³⁰ Hauser: Neuattische Reliefs 7 skv. Ov. 2232—2234.

³¹ Österr. Jhefte 19—20, 5. 240. (Hekler.)

³² Cicero: Epist. ad Atticum 4, 16, 12; Ov. 2382, 2383;
Plin. 35, 147.

³³ Ov. 2262—2264.

³⁴ Plin. 36, 32.

³⁵ Plutarchos 3, 133; Plinius 35, 54; Ov. 2004 v. ö.
Brunn: Griech. Künstler 2, 412.

³⁶ Bourguet: Delphes 207; B. C. H. 1910 p. 433.

³⁷ Livius 37, 9, 13; C. I. L. I, 534; Dessau: Inscriptiones
lat. sel. 16. f.; Grueber: Coins of the republic in the Brit.
Museum I. 445.; pl. 45. — Ambrakia műemlékekben való gaz-
dagságát alighanem Pyrrhosnak köszönte. Ebben az időben,
a Kr. e. 3. század első felében keletkezhetett a híres múzsa-
csoport is. (Polybios 22, 39, 9; Livius 37, 9, 13; Röm. Mitt.
1918, 102.)

³⁸ Plinius 35, 24; Ov. 1782.

³⁹ A salamisi Hermodoros építette Vitruvius tanúsága
szerint: 3, 3, 5 Jupiter és Juno templomát a Mars-mezőn, me-
lyet később Augustus nővére, Octavia tiszteletére átépíttetett
és kibővített. A Porticus Metelli Cicero idejében valóságos
múzeuma volt a felhalmozott műemlékeknek. Ugyanez az épí-
tész készítette Brutus Callaicus megbízásából Mars templo-
mát a Mars-mezőn, melyben Skopas egy Ares- és Aphrodite-
szobrát állították fel (Plin. 36, 26; Ov. 1173/4.) — Licinius
Lucullus a hispániai zsákmányból Kr. é. 151-ben Felicitasnak
emeltet oszlopcsarnokkal díszített templomot. Itt helyezték el
a Mummius birtokában levő szobrokat s így lesz a Felicitas
temploma is egész kis múzeumma. — V. ö. Delbrück: Hel-
lenistische Bauten in Latium Bd. 1. u. 2.

⁴⁰ A II. pompeji stílus gyökérszálaít Delosban és Prie-
nében ismertük meg: Mon. et. Mem. 14. pl. 7, a; Poulsen:
Dekor. Kunst d. Altertums, 90, Abb. 106.

⁴¹ V. ö. a Pompejiből való Akratos-mozaikot vagy a
pompás oroszlán- és párducharcot: Herrmann-Bruckmann:
Denkmäler der Malerei des Altertums. T. 9. a deloszi Diony-

szos házának hasonló mozaikjával: Mon. et Mem. 16. pl. 14—15. Hogy a mozaikok mestereit a görög Kelet szolgáltatta, azt a fennmaradt jelzések bizonyítják. A delosi delphineek házából való mozaikon az aratosi Asklepiades jelzését olvassuk. Pompejiben a samosi Dioskurides jelzésével találkozunk; Herrmann-Bruckmann T. 106/7, 134 Fig. 36.

⁴² Furtwängler. Antike Gemmen T. 51, 23, 27; Hekler, Görög és római arcképszobrászat 20. l.

⁴³ Hogy a klasszicizmus és a tudatosan válogató eklekticizmus áramlata a Kr. e. 1. században minő erőre kapott, azt az ebből az időből fennmaradt női szobrok egész sora bizonyítja, amelyek fáradt, erőtlen, frissesség és ötlet nélküli formakezeléssel 4. századi mintaképeket elevenítenek föl. A magnesiaai és thasosi ideális portraitszobrokon kívül (Hekler: Römische weibliche Gewandstatuen 123 skv.; Mendel: Catalogue 1. No. 135 és 137; Arch. Anzeiger 1921) a trenthami P. Maxima (The Burlington Magazine 12, [1908] 331; 13, [1908] 156) s néhány Thera és Anaphe szigetéről való töredék is ebbe a kapcsolatba tartozik. (Revue de l'art 1901, 378.) Ezzel az emlékcsoporttal stílusban és motívumban teljesen összevág a magnesiaai Olympias-stélé (Österr. Jahreshfte 16, 178.), melyet a fölírás jellege is kétségtelenül a Kr. e. 1. század első felébe utal.

⁴⁴ A British Museum bronzfeje: Bulle: Der schöne Mensch im Altertum 2. Aufl. T. 260, a berlini múzeum Cyprus szigetéről való női feje: Beschreibung der Skulpturen No. 617. Később római másolók kezében ugyanez a fejtípus 5. századi régies stíluselemekkel keveredett: Phot. Einzelaufnahmen No. 248/9, 344/5. — Hasonló hajviseletű fejtípus koronázta eredetileg a római Palazzo Colonna egy szobrának tanúsága szerint: Phot. Einzelaufnahmen No. 1153/4 azt a női szobrot, melynek törzsét Pasiteles iskolája Elektra alakjához felhasználta, de régies, szigorú fejtípussal látta el.

⁴⁵ A Laokoon-csoport Plin. 35, 37/8 mestereinek idejére vonatkozólag l. Exploration archéologique de Rhodes, Troisième rapport, Bulletin de l'Académie royale de Danemark 1905, 77 et suiv. [és Röm. Mitt. 1927, 177 skv.]

⁴⁶ Plin. 35, 155; 36, 33, 41; Ov. 2268—2270. V. ö.

Hekler: A szobrászati stílus problémái. 75. l. — Ugyancsak genreszerű novellisztikus ízű volt Arkesilaosnak Plinius által leírt másik szoborcsoportja, mely nőstényoroszlánnal játszadozó Erosokat ábrázolt. Rokontárgyú és felfogású emlékeinken: 1. a Pal. d. Conserv. mozaikja: Helbig: Führer No. 995; 2. a British Museum egy domborműves csészeemlékéje: Gaz. arch. 1886 pl. 16 (a pihenő Herakles folszerelésével játszó Erosok) — Arkesilaos alkotásainak visszhangját sejtethetjük. — Az antik rokokónak — melynek hagyományaitól Arkesilaos felfogása sem volt teljesen ment — jellemző termékei: két a Kr. e. 2. századból való szoborcsoport: az egyik a nymphát táncra hívó szatírt (Bulle, 151/2; Klein: Gesch. der griech. Kunst 3, 235.), a másik a toladó Pánt papucsával megfenyegető Aphroditét ábrázolja (Revue de l'art 1907 p. 28, Delos szigetéről Bull. Corr. Hell. 1908, 610.)

^{46a)} [Chr. Blinkenberg kimutatta (Röm. Mitt. 1927, 177—192), hogy *de consilii sententia fecere* nem a művészek együttes tanácskozására vonatkozik, hanem annyit tesz, mint „a városi tanács határozatából, megbízásából”: *de senatus sententia* „csinálták”. L. N.]

⁴⁷ Asinius Pollio gyűjteményéről: Plin. 36.; 33, 34, 37, 38, 39.

⁴⁸ Rostowzew: Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, Röm. Mitt. 1911.

⁴⁹ Nogara: Antichi affreschi nel Vaticano; T. 9—32; Helbig: Führer No. 414; Rodenwaldt: Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 20; Gött. Gel. Anz. 1910, 805.; Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1911, 185 (Pfuhl).

⁵⁰ Plinius 25, 116; Rostowzew i. h. 139, 143.

⁵¹ Monuments et Mémoires pl. 16, p. 82; pl. 19, p. 90.

⁵² A hellenisztikus művészet a Brouwer és Teniers tárgykörére emlékeztető valóságos genréképeket is ismerte. Sosos a pergamoni királyi palota padozatának mozaikján szétszórt, elsöprelt ételmaradványokat ábrázolt. (Ov. 2158—2160 v. ö. a hasonló tárgyú Herakleitos jelzésével ellátott mozaikot a Lateránban: Helbig No. 1231). — A kis-méretű genréképeket (Kleinmalerei) Antiphilos kezdemé-

nyezte s Simos és Graphikos folytatták (Ov. 1963, 2021). Az ötvösök közül Pytheas és Antipater hódoltak ennek a műfajnak. (Plin. 33, 155—157.) — Graphikost a szenny festőjének (rhyparographos) nevezték (Plin. 35, 112) el, Aristides, Pausias és Philoxenos képei között pedig pornografikus tárgyak is előfordulnak (Ov. 1762/3; 1777). Apelles egyik tanítványa, Ktesilochos a mitológiai karikatúrától sem riad vissza. — Ezzel a fejlődéssel párhuzamosan halad az irodalmi műfajok kibővülése. Paxamos szakácskönyvet ír s Elephantis néven egy obszcén képeskönyv kerül forgalomba. (Wilamowitz: Griech. Literatur u. Sprache, 152/3.) — Varro Rómában ismeri meg Possis csendéletfestőt, aki almát, szőlőt és halakat megtévesztő valószerűséggel tudott ábrázolni. (Plin. 35, 155.)

⁵³ Nogara: Le Nozze Aldobrandine; T. 1—8.; Helbig: Führer, No. 416.

⁵⁴ Not. d. Scavi 1910 T. 1—20

⁵⁵ W. Deonna: Les statues de terre cuite dans l'antiquité 113 skv.; Münchener Jahrbuch 1911, 8 skv.

⁵⁶ Jahrbuch d. Inst. 1914, 44 skv.

⁵⁷ Petersen: Ara Pacis Augustae; Studniczka: Zur Ara Pacis Augustae.

⁵⁸ Bupalos és Athenis szobrait a palatinusi Apolló-templom oromzatában helyeztette el (Plin. 36, 13; Ov. 314), Endoios aleai elefántcsont Athenáját pedig fórumán állíttatta fel. (Plinius 7, 56; Paus. 8, 46. 1; Ov. 350.)

⁵⁹ Damasippusról mint műértőről: Horatius: Sat 2, 3, 64; 16; és Cicero Epist. ad Fam. 7, 23.

⁶⁰ A másolóiskolák eklektikus alkotásaira ráillenek Goethe szavai: „Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt.”

⁶¹ Caesar, mint tudjuk: Ov. 2119—2121; Plin. 35, 26, 136. Timomachos két képét Rómába hozatta s a Venus Genetrix templomában állíttatta fel. Az egyik képnek, mely Iphigeniát Taurisban ábrázolta, másolata a pompeji Casa del Citarista-ból került elő: Herrmann-Bruckmann: Denkmäler der Malerei des Altertums T. 15. Ez a kép fölépíté-

sének szigorú rétegeződésével s Orestes és Pyladesnek Pasiteles szellemére emlékeztető csoportjával világosan éreztetni a Kr. e. 1. században működő Timomachosnak klasszicizmusra hajló felfogását. Hasonló kettős csoportok a késő hellenisztikus reliefsen is kísértének, l. pl. a laginai Hekate-templom frízét: Mendel: Cat. 1. No. 208 p. 483 No. 216 p. 501. — Hogy a hellenisztikus művészet valószínű, mozgalmas jele-
netei mellett ugyanazon az emléken klasszikus mintaképek tudatos felhasználása is mind gyakoribb lesz, ezt a Domitius Ahenobarbus oltárának domborművei: Furtwängler: Beschreibung der Glyptothek No. 239; Brunn-Bruckmann: Denkmäler T. 125 és a Farnesina freskói bizonyítják: Helbig: Führer, 117 skv.; Monum. dell Inst. T. 34 skv.

⁶² Írott forrásaink tájékoztatnak arról, hogy II. Juba művészekkel vétette körül magát s fölhasználta őket városa szépítésére (La Blanchère: De rege Juba 55). Nagyobb helyi szobrászműhelyekről nem tudunk, csak egy kis Venus-szobrocška, mely a Thermákból került elő, viseli a fölírást: EX OFFICINA MURISII (Gauckler: Musée de Cherchel 60: Rev. arch. 1888, 145—147). Hasonló műhelybélyeget visel egy Meridából (Spanyolország) előkerült torzó: EX OFFICINA C. AIAULI (Zeitschrift f. bild. Kunst 24, (1912), 67 Abb. 18/9. — II. Juba vonásait fennmaradt arcképeiről: 1. Koppenhága, Glyptothek Ny-Carlsberg No. 452. 2. Madrid, Prado: Arndt-Bruckmann: Griech. u. röm. Porträts No. 863/4. ismerjük.

⁶³ Hekler: Görög és római arcképszobrászat 163. 170/1 t.

⁶⁴ Plin: 36, 138; Ov. 2263.

⁶⁵ Plin. 36, 39; Ov. 2262.

⁶⁶ Schreiber: Die Wiener Brunnenreliefs Grimali; Wickhoff: Römische Kunst Fig. 7—8; Br. Br.: Denkmäler 545.

⁶⁷ Wickhoff: Römische Kunst Fig. 5—6; Strong: Roman sculpture pl. 20—21.

⁶⁸ Plin: 12, 6; 19, 57. — Hogy a Matius-féle, Versailles módjára nyírott kertekhez szobrok is tartoztak, ezt Horatius bizonyítja, aki Maecenas kertjében egy Priapus-szoborról tesz említést. A távlat, a messze nyíló kilátások iránt

már Maecenasnak volt fogékonysága. Az esquilinusi palotájából nyíló panoráma híres volt. Augustus is szívesen időzött benne. (Suet. Aug. 72.) Horatius Maecenast szép otthonából csak nehezen tudja kicsalni: Carm. 3, 29, 5. — Oswald Spengler (Untergang der Abendlandes) persze a nagy távlatok iránt való fogékonyságot az antik embertől megtagadja!

⁶⁹ Példák: Herrmann-Bruckmann: T. 53, S. 68, Fig. 16; T. 54, 55, 65; 108—113: 139/40.

⁷⁰ Münchener Jahrbuch 1912, 130 skv.

⁷¹ Ennek a szobrásziskolának a jelentőségéről még hiányzik az összefoglaló tanulmány. Az irodalom csak az egyes emlékek közlésére és méltatására szorítkozott: v. ö. Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg pl. 161—169. Ausonia 1908 T. I. Br. Br.: Denkmäler 635; 614/5; Preuss. Jahrbücher 1916, 1. T. 1—2; Arndt-Amelung: Phot. Einzelaufnahmen 1517/20; Helbig: Führer No. 861/2; Hekler: Archépszobrászat XLI. 1.; Kunstchronik 1919 No. 19, 390. — Az aphrodisiaszi thermák és a gimnázium reliefsze is világosan magán viseli a hellenisztikus szellem bélyegét. L. Mendel: Cat. 2, 166 skv. A Kr. u. 2. század második felében a művészeti fellendüléssel egyidejűleg Aphrodisias úgy látszik az irodalomban is szerephez jut. Az aphrodisiaszi Chariton syrakusai szerelmi történeteivel Kr. u. 70 körül nagy sikert arat. Az exegéták közül Adrastós (Kr. u. 150 körül) és Alexandros (Kr. u. 210 körül) aphrodisiaszi származásúak. V. ö. Wilamowitz: Griech. Literatur u. Sprache 252, 258/9.

⁷² O. Wulff: Altchristliche u. byzantinische Kunst. 163 skv.

⁷³ Diez: Die Kunst der islamischen Völker 25 skv.

⁷⁴ A Kr. u. 2. századi római képmások közül több kifejezésének szinte brutális pátoszával tagadhatatlanul a hellenisztikus felfogáshoz alkalmazkodik. (Pl. Koppenhága No. 463, 464.) Ugyanebben az időben a szarkofágok domborműveinek mesterei is hellenisztikus mintaképeket használnak fel.

⁷⁵ Wendland: Die hellenistisch-römische Kultur 62. Gercke-Norden: Einleitung in die Altertumswissenschaft 1, 374; Wilamowitz: Griech. Literatur u. Sprache, 237.

⁷⁶ Néhány jellemző példát mutat be; Wiegand: Jahrbuch 1914 T. 1—6; azután legújabbán Wiegand: Die Denkmäler Palestinas und Syriens, Berlin 1920.

⁷⁷ Wulff: Altchristl. u. byz. Kunst 134 u. 171.

⁷⁸ Rodenwaldt: Griech. Porträts aus dem Ausgange der Antike. 76. Berl. Winckelmannsprogramm 1919; Mendel: Cat. 2, No, 507, 508.

A görög kultúra világhatalma és világjelentősége.

(1923)*

Modern embernek az antik kultúrához való viszonyában sajátos bizonytalanság és ingadozást tapasztalható. Magáénak vallja Rodint, kinek ajkán a görög művészet a ditirambikus csodálat rakétáit gyűjtja ki, de magáénak vallja Oswald Spenglert is, aki megvesztegetően merész és önkényes kultúrfilozófiai konstrukcióval állítja egymással szembe a végtelennel küzdő, modern, fausti és a csak a jelennek élő, szorosan határolt eukleidesi, apollói antik embert. Ugyanakkor, amikor azt látjuk, hogy a történetileg nem érdekelt Amerika szenvedélyes gyűjtéssel veti magát az antik kultúra minden erőforrása után, az antik művelődés szülőföldjén, Európában mindenfelé a humanisztikus nevelés válságáról beszélnek. A természettudományok és a technika csodáinak káprázata mintha megingatta volna az antik kultúra nevelő erejébe vetett hitet. A

* Napkelet, 1923. 740—748. 1.

klasszicizmusnak ezt a bálványát le kell dönteni trónjáról. Számüzni akarják az iskolákból azt a kultúrát, mely több mint két évezreden át példáival az emberiség legnagyobb iskolája volt. A közvéleménynek ezt a követelését a gimnáziumot végzettek közül is sokan támogatják, mert a humanisztikus nevelés nyújtotta ismereteket csak tehertételnek érzik. A modern lélek egyik nagy ismerője, Georg Simmel is arra az eredményre jutott, hogy az antik kultúra nem maradhat a mi modern kultúránk fundamentális tényezője.

E törekvésekkel szemben minden panasz hiábavaló. Az antik kultúrának nincs szüksége védőbeszédre. De elmulaszthatatlan kötelessége mindazoknak, akik e törekvések diadalától európai kultúránk jövőjét féltik, keresni megerősödésük okát s komoly vizsgálat tárgyává tenni, minő értéket nyújthat a modern ember számára az antik kultúrával való eleven kapcsolat?

A történeti érzék elapadása a 19. század második felében a legszentebb hagyományok hitelét is aláásta, s ezzel az antik kultúra értéke is kétségessé vált. A kétségeket a humanisztikus nevelés hibái csak fokozták. Ez a nevelés a helyett, hogy az antik kultúra szellemi kincseinek termékenyítő élmények útján való gyűmölcsöztetésére törekedett és képesített volna, az eszöközt célá minősítve, csak ismereteket nyújtott. A klasszikusok olvasása rendesen a nyelvgyakorlat zátonyán fennakadt.

De hitelét veszítette az antik kultúra a mai ember szemében azért is, mert ezt a kultúrát, s annak szerepét legtöbbször még mindig a klasszicizmus torzító szemüvegén keresztül látják, mely ezt a kultúrát a maga egészében a klasszikus tökéletesség fogalmá-

val azonosította, s programjával a 19. század emberét e fölülmúlhatatlan mintakép utánzás útján való megközelítésére és föltámasztására ösztönözte. E szellemben fogalmazta meg Winckelmann tanítását: „Der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“.

Számunkra, akik az antik kultúrát Winckelmannnál és társainál teljesebben és mélyebben ismerjük, ez a kultúra nem a legmagasabb érvényű norma többé, nem utánzandó mintakép, nem is maga a tökéletesség, hanem a tökéletességre való törekvésnek, a haladásnak legnagyobb és legsokoldalúbb példatára. A tökéletesség vágyát s a haladás elvét a görögség prometheusi lelke hozta e földre. Az emberi kultúra minden terén ők az első úttörők és kezdeményezők, az örök igazságok első szenvedélyes keresői. A görög embert, Pheidiaszt és Platont éppúgy, mint a Kera-meikos egyszerű kézművesét a tökéletesség utáni vágy töltötte el. S éppen abban, hogy a görög kultúra egy sugára lelkünkbe száll, s szunnyadó képességeinket munkára serkenti, — ebben van ennek a kultúrának a nagy lélekformáló nevelő és felszabadító jelentősége. A készen kapott, tételes igazságnak soha sincsen olyan gyújtó és termékenyítő ereje, mintha az igazság keresésének és felfedezésének részeseivé leszünk. S a görögök éppen mint az igazság szenvedélyes keresői lettek az emberi kultúra alapvetői. Amíg kultúra egyértelmű lesz a haladás, a tökéletesedés vágyával, addig a görög kultúra termékeinek átélése lesz ennek a váagnak a legnagyobb ébresztője és fenntartója. A fejlődésbe vetett hittel együtt azonban beléoltja ez a kultúra a lelkekbe a hagyomány tiszteletét is. Hiszen

a történeti kapcsolódás és értékfelszívódás minden igazi kultúrának az alapföltétele. A kultúrérzék a haladásba vetett hiten felül a mult termékenyítő átélésére való képességet is jelenti. A legnagyobb alkotó elmék legnagyobb emelkedésüket e képességnek köszönik. Az egész görög kultúra fejlődésének egyik legfőbb törvénye: az energia megmaradásának elve. A szellemi hódítókat mindenkor nyomon követte a fegyelmezett, iskolázott hadsereg, mely a hódításokat birtokba vette, megtartotta és kiterjesztette. A hagyomány tisztelete a görögségnél együttjárt a sorsdöntő, termékenyítő újítások őstönös csodálatával és fölszívásával. Az új értékek itt sohasem veszhettek el. Ezer szomjas lélek szedte föl, s ezer kéz ezer változatban népszerűsítette a kincseket. A nagy alkotó elmék nem keresték az újdonság ingerét, hanem alázatos lélekkel vették át az elődök hagyatékát, hogy általa megerősödve, istenáldott lélekkel új igazságok felfedezői és hirdetői legyenek. Polykleitos csak ragyogó betetőzése és összefoglalása a sikyoni iskola törekvéseinek, Myron és Pythagoras művészete pedig már ott fakadozik a 6. századi reliefművészet merész ritmikájú mozdulatábrázolásában. A görög lángelméknek megvoltak a prófétaik, akik előre hirdették eljövételüket, s megvoltak az apostolaik, akik átvették és terjesztették tanításaikat. Egy-egy nagy alkotás mint termékenyítő ihlet szárnyal át a lelkeken, s a kisebb tehetségeket is magasba emeli. A konzervatív és produktív erők ez áldásos egyensúlyának a görög kultúra a legnagyobb és legtisztább történeti példája.

A történelem ismétlődést nem ismer. A klasszicizmus utánzásra serkentő, történetellenes követelésével, nemcsak a történeti és lélektani igazsággal került el-

lentétbe, de ellentétbe került az egész görög kultúra alap gondolatával is: a fejlődésbe, a haladásba vetett hittel. A lelkek elnyomójává akarta tenni azt a kultúrát, mely a múltban mindenkor mint a lelkek fölszabadítója, mint a magára ismerés és magáralálás legnagyobb erőtenyezője töltötte be hivatását. Hiszen a görögség történeti megjelenése egyben az emberi szabadság születésnapja. A deszpotikus Kelet szellemének zsibbasztó merevségével szemben ez az eleven, ötletes és mozgékony faj az ember testi és lelki felszabadításával teljesítette világtörténeti küldetését. Gondolkozói, költői és művészei ennek a szabadságnak a problematikussai, hitvallói és legnagyobb felfedezői. Kánoni érvényű alkotásaik termékenyítő ihletében az alvó tenyészet új életre szökkent, s a néplelkek magukra ismerve és alkotásvágyra ingerelve megmozdultak a távol Kelettől messze napnyugatig.

Már a Krisztus előtti 2. évezred krétai kultúráját, a történeti görögség e ragyogó ígérétét, a szabadság szenvedélyes szeretete hatja át. Ez a szabadság azonban Kréta népének lelkében a rend és fegyelem normatív ereje nélkül magasabbrendű etikai, nevelő értékévé nem nemesedhetett.

A szabadságnak ez az áértelmezése, s vele a szabad létre hivatott európai ember megteremtése a történeti görögség műve. Ennek az embertípusnak a tiszta és világos megfogalmazása nemcsak a gondolkozás, hanem a művészet történetében is sorsdöntő és megváltó cselekedet volt. Azok a görög szobrászok, akik az emberi alak egyiptomi felfogásával szakítva a szervetlen, akarattalan tömeg passzív sztatikája helyébe a szerves, akarattól áthatott test aktív sztatikáját iktatták, a szabadságnak éppoly örök időkre szóló

úttörő munkásai, akár az ión filozófia atyamesterei: Thales és Anaximandros. Egyben első hitvallói annak a görög felfogásnak, mely szerint az emberi test mint az akaratkultúra nemes hajtása kapja meg etikai értékét és példaadó nevelő jelentőségét. A görög kultúra minden alkotását a győzni képes szabad akarat hite járja át. Ez a sajátosságos görög hit teremtetten meg a Herakles- és a Daphnis-mondát, s a sokratesi filozófiának is ez az alapja. A görögség a test és a lélek divergenciáját, az akarat válságát és kínját nem ismerte. Ez a kultúra a test és a lélek egyenlő méretezésével dolgozott. A művészek alkotásaikban az indulat és akarat sodrát a testhez szabták. A testnek és a léleknek ez a harmóniája az antik kultúra bukásával megszűnt. A szakadás a legélesebben érezhető a gótikus és a barokk művészet termékein, de megvan az annyira kiegyenlítettnek hirdetett renaissance művészetben is. Éppen a testnek és léleknek ez az elágazódása az, ami által Ghiberti, Donatello, Botticelli és társaik érzésben és felfogásban annyira eltávolodtak a görög művészettől. Michelangelóról pedig, aki Szent Péter-templomtervéről maga mondotta, hogy benne a Pantheont forrasztotta a Konstantinus bazilikára, joggal jegyezhetjük meg, hogy szobraiban a belvederei torzót a gótika szellemével töltötte meg. Ez a divergencia az oka annak, hogy az egész újabbkori művészet az antikkal szemben lelki habitusában és kifejezésében bonyolultabbnak látszik, s ez a magyarázata annak, hogy e divergencia hiányát a modern ember könnyen hajlandó fogyatékoságnak minősíteni. Így érthető meg a barokk lelki örökségével telt klasszicisták tévtanítása a görög „lelketlen“ szépségről.

Pedig ha a görög művészet csak lelketlen szépsé-

gek példatára volna, akkor a hozzá való igazodásnak nem lehetne termékenyítő ereje. Aki a görög kultúra alkotásaiban csak a formai megoldás tökéletességét látja, mint a klasszicizmus esztetikája, abból az ez alkotások termékenyítő átélésére való képesség hiányzik. Bárminő furcsán hangozzék is, mégis kétségtelen, hogy Canova és Thorwaldsen számára az antik művészet illetésének nem volt meg az a fölszabadító, élményszerű jelentősége, aminek a gótika mesterei, Michelangelo vagy Rodin magukraismerésüket köszönték. Az átélést itt tudatos, programszerű csodálat helyettesítette. A görög kultúra alkotásaiban forma és tartalom elválaszthatatlan egységbe forr össze. Egy nagyrahivatott faj lelkében termett legnagyobb és legmélyebb etikai és szellemi értékek kaptak bennük általános érvényű fogalmazást. A művészi alkotások etikai, nevelő szerepét és jelentőségét a görögök mindenkor hangoztatták és nagyra tartották. Aristophanes szerint a költő igazi hivatása, hogy az államban az embereket jobbakká és nemesebbé tegye. Aristotelesnél pedig az ethographos a legnagyobb elismerést jelenti. Oly művészeket illet meg ez a jelző, akik alkotásaikban az önfegyelem által kifejlesztett akaratkultúrának az átlagos méreteket meghaladó példaképeit állítja elénk. A görög kultúra a test és a lélek harmonikus kiképzésén nyugodott. A szenvedélyek hatalmát nem ismerő önuralom, a mérséklet, a külső és belső rendtartás a görög lelki kultúra eszménye. Ennek a szolgálatába szegődik a művészet, mely megmutatja, minőnek kell lennie az embernek. Ebben az értelemben a művészet az ideálokat, a tökéletesség utáni vágyat szemléltető élmények útján élesztve és ébrentartva a görögség nagy nevelője lett. A görög atléta-

szobrok a szentélyekben ugyanannak az eszményhitnek az eleven erejét hirdették, melyről a költők szólotak, a bölcsek tanítottak, s amelynek tételei ott ragyogtak a delphi Apollo-templom homlokzatán. Egy kultúra melynek egységes, faji lélekből fakadt és faji öntudat által táplált eszményhite még a kisebb tehetségeket is fölemelte és csodákra képesítette, mely az élet hajszálereibe is beszivárgott, — minő példa és tanulság ez éppen számunkra, kikből a lelki egység és az eszményhit annyira hiányzik!

Aki meg akarja tanulni, hogy a művészet értékelésének nem a természethez való viszony a legfőbb mérteke, annak számára is a görög művészet a termékenyítő tanulságok egész sorát szolgáltatja. A művészet a görögség felfogása szerint nem utánzás, hanem teremtés. Teremtés, mely az ember s a lét lényegét, igazi értelmét koncentrált tisztaságban s kinyilatkoztatás-szerű világossággal állítja elénk. Művészet, mely ezt nem teszi, mely mögött világszemlélet és világnézet dynamisa nem áll, játsszék bármily virtuozitással az ellesett formákkal, megszűnt lelki hatalom lenni. A görög művészet nagy mesterei sohasem tapadtak a valósághoz. Őket is, mint Platont, látóvá tette a sóvárgás az örök szépség felé, melynek csodás titkait lelkük a teremtés szent hevületével kereste és ostromolta. *Μεθ' ἑποῦ πνεύματος* — mint Platon mondaná. Ez a kor a szolgálai másolást és utánzást, a tömegrenyheség átkát nem ismerte, hanem minden téren a tehetségek és képességek csodálatos értékpazarlásával dolgozott. A görög művészek a legegyszerűbb, legmindennapibb tárgyat a feldolgozás által mindenkor kinyilatkoztatásszerű élménnyé tudták tenni. A görög műalkotás nemcsak a szemre hat, hanem egyben

világnézet és erkölcsi felfogás kifejezése. Hit és meggyőződés árad róla felénk, mely hitre és meggyőződésre nevel. S éppen ennek a hitnek és meggyőződésnek az ellenállhatatlan varázsa, nem pedig a külsőleg megközelíthető tudás volt az az erő, mely a görög művészetet világhatalommá tette.

Igen, a görög kultúra csodálatos értéktermelésével és példaadásával már életében világhatalommá lett, s mint a népek öntudatraébredésének és magáraismerésének eszköze, már életében világjelentőségre tett szert. Perikles a zenitjére hágott faji öntudat ihletében államférfiúi éleslátással ismerte föl a görögség világtörténeti hivatását, midőn híres halotti beszédében büszkén hangoztatta, hogy a görög nép szabadságban fogant kultúrájával az összes népek tanítója lett. S a görögség erre a szerepére már a Kr. e. 7. században fölkészült, midőn fürge rajokban megszállva a Földközi-tenger partvidékeit a föníciai ipar és kereskedelem hatalmát véglegesen megtörte. Leleményességük és formaérzékük hamarosan úrrá lett az összes hadállásokon. Itália és Karthago sírleletei egyaránt tanúskodnak a görög import rohamos térfoglalásáról. De a görög faj istenáldott képességei az ősi Keletet is hódolásra készítetik. Szanherib asszír fejedelem a monumentális görög építészet első próbálkozásai idején már építkezéseinél görög kőfaragókat foglalkoztatott. Fönícia királyai az 5. század elejétől kezdve Egyiptom helyett görög műhelyekben rendelik meg szarkofágjaikat. A görög kultúra az ellenséges Perzsiában is tárt kapukra talált. A királyok susai palotájukat a görög ötvösművészet remekeivel ékesítik, s Polykleitos egyik tanítványa, Telephanes egész életét szolgálatukban töltötte. A szatrapák udvarában meg-

telepedett görög művészek pedig az új környezetben hajlékony szellemükkel egy sajátságosan kevert, felfogásban perzsa, de formakezelésben görög művészi stílusnak lesznek megteremtői, melynek hatása a perzsa építészet és szobrászat emlékein is érezhetővé válik. Ugyanaz az ötletes simulékonyság és alkalmazkodási képesség segítette elő a görög kultúra gyökerverését a Fekete-tenger északi partjain, hol már a Kr. e. 6. század első feléből való szkíta leleteken ión elemek erőteljes beszüremlését állapíthatjuk meg, s nyomukban a helyi képzelet zavaros vonalcsavarodásaiba tisztultabb, szerves életérzés költözik. A 4. század második felétől kezdve a szkíta tumulusok felszerelése már tisztára görög. S jellemző, hogy ezek a szűk látókörrrel meggyanúsított (Spengler), idegenbe szakadt görögök ezüst edényeik domborművein a szkítákról s az északi Oroszország nomádjairól Herodotos és Hippokrates leírásait felülmúló etnikai jellemképeket hagytak reánk. Phrygia és Lykia is hamarosan ión kultúrterületté lett. A sírtornyok és szarkofágok reliefdíszét görög mesterek faragják. Az Itáliában megtelepedett etruszkok faji művészete pedig a görög formaérzék életadó melegében érlelődött.

Nagy Sándor népe, a kemény és harcias makedónok már a Kr. e. 5. század folyamán szoros kapcsolatba kerültek a görög kultúrával. Archelaos király udvarában egész sora fordul meg a görög szellemi élet kiválóságainak, közöttük Thukydides, Agathon és Euripides, aki élete utolsó, költői sikerekben gazdag éveit itt tölti el. Itt írja az aulisi Iphigeniát, melyben büszkén kiáltja világgá a görög faji öntudat alaptételét: „a barbár szolga, de Hellasz népe, az szabad!” Néhány évtizeddel később Isokratesnél ez az öntudat faji jel-

legét már elveszti, s tisztára kultúröntudattá lesz. A görögség szerinte nem a faj, hanem a kultúra közös-ségét jelenti.

Aristoteles lánglelkű tanítványa, Nagy Sándor, Isokrates szellemében járt el, midőn világhatalmi koncepcióját nem a görög fajnak, hanem a görög kultúrának — történetileg az előző századok által már igazolt — mindenható erejére építette föl. Napoleon is a francia kultúra erejébe vetett hittel indult világhódító útjára, miután a kultúra formakincse már előzőleg Európaszerte fölszívódott, s még a konzervatív Keletet is karjaiba zárta, amint ezt a skutari temető síremlékeinek ornamentikája is igazolja. A hellenizmus korában a görög éppúgy világnyelv lett, mint a francia a 18. században. Fülöp és Nagy Sándor kancelláriájának görög volt a hivatalos nyelve. Nagy Sándor számára hadvezérei és tudósai görögül írták jelentéseiket, s biztosra vehető, hogy Scipio és Hannibal is görög nyelven tárgyaltak egymással.

Nagy Sándor, kinek lelkében először fogant meg a világbirodalmi gondolat, zseniális céltudatossággal látott hozzá tervei megvalósításához. Hódító útjában, amerre járt, mindenfelé görög városokat alapított, azzal a célzattal, hogy kristályosodási pontjai legyenek annak a világkultúrának, melynek gránitszikláira világbirodalmát építeni akarta. Napnyugattól napkeletig egymás után gyúltak ki a görög irodalom, művészet és tudomány őrtüzei, melyek fénye századokon át vezére és ébresztője lett a népek lelki fejlődésének. A görög tragédiaköltők otthonosak lettek Egyiptomban éppúgy, mint Babilóniában, az örmények és parthusok között éppúgy, mint a távol indiai tartományokban, ahol, mint tudjuk, még a Kr. e. 2. században is

divatban volt a görög színjáték, s hol a helyi dráma-irodalom is valószínűleg ez ösztön nyomán kelt életre. De szerepet kapott a görög tragédia a nevelésben is. Plutarchos szerint Perzsia, Gedrózia és Baktria előkelő ifjai Sophokles tragédiáit szavalták.

A hellenisztikus világkultúra kiegyenlítődének a művészet még a nyelvnél is hathatósabb eszköze volt. A világigények szolgálatára megérett görög alkotó erő és formaérzék elárasztja termékeivel Szíriát, az arábiai sivatagot, Baktriát, a Jordán s az Indus partvidékeit. A petrai sziklasírok tépett, nyugtalan homlokzata a hellenisztikus bárók építőművészetnek egyik legérdekesebb fejezete. A görög jellemportraitnak tán legkiemelkedőbb példáit a baktriai fejedelmi érmek szolgáltatják, s a Pompejus-verő, félelmes Mithridates lobogó szellemről és vad elszántságról tanúskodó vonásait is görög véső őrizte meg számunkra. A görög vallási és mitológiai képtípusok Kína és India művészetét is megtermékenyítették, hol a gandharai kolostorok vidékén működő szobrásziskola a görög formakezelés értékesítése révén az indiai művészet sorsát századokra meghatározta. De építőművészeket is adott a görögség Indiának, akiknek sorából azonban csak a Kanishka indoszkíta király szolgálatában működött Agesilaosról van hiteles tudomásunk.

A görög magvetés, amerre hullott, mindenütt friss aratásra érlelte meg a lelkeket. Még a hagyományaihoz legszívósabban ragaszkodó Egyiptom is görög befolyás hatása alatt művészetében egészen új kifejező eszközök birtokába jutott. Azt az anatómiai tudást, s a hullámozó húsfelület ábrázolásának azt a meggyőző valóságosságát, amit a berlini és a bostoni ú. n. zöld fejeken, s a Tigrane—Pascha-reliefeken látunk, csak

a görögök által Alexandriában fölvirágoztatott, rendszeres bonctani tanulmányok teszik érthetővé.

Rómát, — hiába volt a fáját féltő Cato minden ellenkezése! — már a Kr. e. 3. századtól kezdve elárasztják a görög rétorok és filozófusok, s tanításaik nyomán kigyúlnak és fölszabadulnak a lelkek. A legnagyobb államférfiak: Scipio, Sulla és Caesar görög levegőben érlelődtek erőteljes, határozott egyéniségekké. Az a Róma, mely egész irodalmát és művészetét a görög kultúra termékenyítő áramlatának köszöni, e kultúra világhatalmát világraszóló szervezettségével évszázadokon át védte és biztosította. A görög szellem világhivatására Róma szolgálatában rendezkedett be véglegesen az egész világon. Ennek a szellemnek a győzelmes erejét hirdetik a Hispániától Arábiáig húzódó hatalmas romvárosok, melyek egyben a császárkori antik kultúra görög kezekben érlelt, nivellált egységének is legbeszédesebb bizonyosságai.

A görög szellem és alkotó erő az antik kultúrának a Kr. e. 4. században bekövetkezett katasztrófája után új feladatok és új eszmék szolgálatában is tovább táplálta a világot. Az új kultúrák kialakulásának a színhelye továbbra is a hellenisztikus Kelet. Itt teremnek, s innen indulnak útjukra a legnagyobb tehetségek. Maga Pál apostol is szíriai származású, s az ókeresztény művészet fejlődését a görög hagyományokkal telített Alexandria, Ephesos és Antiochia irányították. Bizánc és az Iszlám művészetének bölcsőjét ugyancsak a hellenisztikus Kelet ringatta. Bizánc szellemi életének vezéralakjai Kis-Ázsia szülöttjei. Nem véletlen, hogy a bizánci építészet legnagyobb remekének, a konstantinápolyi Hagia-Sophiának kisázsiai mesterek: a miletosi Isidoros és a trallesi Anthemios az al-

kotói. És azon sem csodálkozhatunk, hogy az Omajjádok kusseir-amrai vadászkastélyának falképein még görög formaérzék lüktetését érezzük. A román építészeti stílus is, úgy látszik, kisázsiai talajban gyökereszik. A keresztény templomtornyok és az iszlám mecsetek minaretjeinek őseit pedig a nagy hírű alexandriai Pharos szolgáltatta.

Mint a Pharos révbehívó fénykévéje a hajósokat, úgy vezette a következő századokban a keresőket, a tévelygőket és irányvesztetteket a görög kultúra példaadó ereje az önismeret megváltó útjára. Ez a kultúra lett az a tükör, melyben az ember önmagát s a környező világot, saját hivatását és képességeit újra meg újra fölfedezte. Mint a legnagyobb példa és a legtermékenyítőbb tanulsága éreztette hatalmát nemcsak a renaissance, hanem a lelkileg tőle annyira idegen gótika és barokk korában is. A gótikus szobrászok az architektonikus kötöttségéből felszabadult emberi test teljesebb megértését a görög művészetnek köszönik. Villard de Honnecourt s a reimsi mesterek vázlatkönyvei görög alkotásokkal telnek meg, s ez útmutatás nyomán lelkükben az új szépségeszmény tisztultabb és érettebb alakot öltött. Az antik művészeti ideáloknak irányító és szabályozó jelentőségét a barokk legerőteljesebb és leghatározottabb művészegyeniségei is elismerték. Lorenzo Bernini, aki szerint az olasz nép művészi fölényét antik műkincseinek köszöni, a természet megértésének útja gyanánt az antik emlékek tanulmányát jelöli meg.

Mint Michelangelo s legújabbán Rodin példája is mutatja, az igazán független, nagy művészlelkek szabad fejlődését az antik művészet emlékeivel való eleven kapcsolat sohasem gátolta, hanem csak segítette

és erősítette. Michelangelo a Laokoon átélése után talált igazán önmagára. Rodin önvallomása is világosan beszél: „Az antik művészetből indultam ki, de Itáliába érkezve Michelangelóba lettem szerelmes, s ez a szenvedély műveimen bizonyára érezhető. Azóta, utolsó korszakomban újra visszatértem az antik művészethez“. Hogy az antik kultúra alkotásaiban rejlő termékenyítő és felszabadító ihlet részeseivé legyünk, ennek persze nem a klasszicizmus által programként hirdetett utánzás a módja. Ez a program az embert a görög kultúra révén nem önismeretre, hanem sajátos énjének föladására ösztönözte. Pedig minden, ami igazán nagy és jelentős e földön: egyetlen és utánzhatatlan. Minden létezésnek, a műalkotás életének is vannak külsőleg meg nem közelíthető misztériumai, mélységei, melyekkel szemben tehetetlen az értelem mérőónja. Ide csak az átélés és az átérzés segít. S ennek az átérzésnek és átélésnek van igazán termékenyítő hatalma. A műalkotás tisztán optikai és átélés útján való birtokbavétele között óriási a különbség: az egyik inkább csak mechanikai, a másik lelki elszájtítás. Az előbbi inkább csak megterheli, az utóbbi fejleszti a lelket. Amit megtanultam, az az enyém; amit átéltem, az énem részévé lett. Amit megtanultam, azt el is feledhetem, amit átéltem, az kitörölhetetlen nyomot hágy lelkemben. A tanulás inkább passzív, az élmény aktív folyamat. Az ember lelki fejlődését nem ismeretek, nem a tudás, hanem élmények irányítják. Élmények irányítása nélkül tengődés a lét. Élni csak az tud, aki a lét örök értékeit, — mint Goethe kívánja, — nap-nap után újra fölfedezi. Az ilyen fölfedezésre azonban csak élmények képesítenek. A lét lényege és igazi értelme csak elhatározó, nagy élmé-

nyek fényvillanásaiban világosodik meg előttünk. Lelkünk ilyenkor látóvá lesz Platon értelmében. S ez a meglátás táplálja hitünket, vezérli vágyainkat és törekvéseinket: az örök, az isteni felé. Éppen ezért a nevelésnek nem a puszta ismeretközvetítés, hanem a termékenyítő élményekre való képesítés a legnagyobb és legnemesebb föladata.

A humanisztikus nevelés is akkor tölti be igazán hivatását, ha a görög kultúra példáival termékenyítő élmények útján oltja be és tartja ébren bennünk: az igazság szeretetét, a tökéletesség vágyát, az eszményekbe s a haladásba vetett hitet, azokat a görög lelkekben fogant tulajdonságokat, melyek a görög emberi ideált, a platoni *ἐφωικὸς ἀνὴρ*-t eltöltötték, s amelyek ezt a fajt csodákra képesítették. Akinek lelkében Pheidias és Platon élménnyé lett: az emberi mivoltában és hitében megerősödve indul további útjára. Ha az így értelmezett humanisztikus nevelést egyszer száműznék e földről, — akkor az emberi kultúrának is bealkonyodott.

Ki merné tagadni, hogy a forrongó, bomlott lelkű, irányt vesztett modern embernek, bárha körülötte és fölötte mindenféle technikai vívmányok berregnek és kattognak, mégis nagy, minden korok embere között talán a legnagyobb szüksége van az antik kultúra példái által nyújtott termékenyítő élmények tanulságaira, hogy lelkében újra megerősödjék az eszményhit, az örök igazságok utáni vágy s a hagyomány tisztelete.

A Medeia egyik karénekében a komor Euripides lelkéből himnuszi szárnyalással tört ki annak a kultúrának a rajongó csodálata, melyet a világ az ő kis Athénjének köszön:

Ősidőktől áldott Erechtheus törzse,
 A boldog istenek kiválasztott népe,
 Nektek érleli és termi a szentelt mezők
 Örök életű talaja
 A magasztos tudomány szellemi kenyerét.

A lég oly enyhe s a menny oly tiszta,
 Mily édes itt a vándorlás!
 És a muzsák tiszta, szűzies karának
 Magas, harmonikus dalához Athén adta
 A legzengőbb akkordokat.

Hol a Kephisos vize édes-csacsán csobog,
 Aphrodite frissítő nedűt ott merit.
 A harmatot a szellők lenge szárnya viszi
 Kerteken, réteken át,
 A rózsafakadásnak vége soha sincs.

S az istennő a legfrissebb hajtásokat
 Illatos koszorúba köti,
 A tudomány mellé társul küldi
 A művészetet, a bájt, a törekvést s a vágyat.
 Itt minden emberi képesség szárnyas életre kel.

Ugyanezeket a képességeket Goethe egyik költeményében („Die Poesie“ a „Parabolisch“ c. ciklusban) mint a legértékesebb istenadományokat sorolja fel. A görögség által fölfedezett örök emberi értékek csodálatában így forr össze Euripides és a „platonī *ἐρωτικὸς ἀνὴρ*“ legtökéletesebb modern képviselője“ Goethe. S ez a csodálat továbbra is élni fog a lelkekben, amíg csak hívő és törekvő ember lesz e földön.

Tanulmányok a hellenisztikus szobrászathoz.

(1928)*

Minden, még csak viszonylagos pontossággal datálható emlék is különös értékű számunkra, ha új tájékozódási pontot jelent a hellenisztikus szobrászat rendkívül bonyolult stílustörténetében. Ebből az alapelvből kiindulva szeretném az alább következő három, egyébként össze nem függő emléket ismertetni, melyeket csak az kapcsol össze, hogy keletkezésük idejét pontosabban meg tudjuk határozni.

Az első közöttük egy hellenisztikus relief töredéke (7. tábla 1.) a budapesti Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményében (Hekler, Az antik plasztikai gyűjtemény⁴, 52. l. 62. sz. Berl. Phil. Wochenschr., 1913, 471. Hekler). A keskeny léckeretbe foglalt relief átló irányában el van törve, úgyhogy csak a jobb alsó fele maradt meg, két, lágyékukra csavart ruhában ábrázolt, szorosan egymásbafonódó férfialakkal, akik dionysosi mámorban, eleven tánclépésekkel sietnek előre. A lelkesen előretörő hátulsó alakot kifelé forduló társának mámortól elnehezedett teste csak bizonytalanul tántorgó léptekkel követi. Testének súlya térdben meghajló bal lábára nehezedik, a jobb pedig mintegy tapogatódzva nyúlik előre. A mámor hatása alatt szárnyaló és a mámortól elnehezdedő test ellen-

* Studien zur antiken Plastik. A következő című emlékkönyvben: Antike Plastik. Walther Amelung zum 60. Geburtstag Berlin (Walter de Gruyter et Co.) 1928. 86—89. und Taf. 7. — A tanulmány fordításának és közlésének szíves engedélyezéseért köszönetet mondunk a kiadó Walter de Gruyter et Co. cégnek.

téte kitűnően szemlélteti a mozgás dionysosi, minden ritmikus törvénnyel dacoló jellegét. Legszívesebben eksztatikus, táncszerű tovarohanásról beszelnénk. A relief alsó bal sarkában két további, párhuzamosan mozgó bal láb maradványát látjuk, melyek bizonyára két hasonló, vad mámorban tovasiető férfi csoportjához tartoztak.

A mi reliefünkön látható, ellentétekben gazdag, egymásbafonódó csoportffűzés előzményeit azok a szoborcsoportok alkotják, amelyekben az ifjú, könnyedén mámoros Dionysost egy szolgálatkész szatírfíú támogatja és ahol a későbbi változatokon a mámoros isten ferdebb beállítása a bizonytalan előrehaladás benyomását lényegesen fokozza (v. ö. azokon a példákön kívül, amelyeket Arndt a Brunn-Bruckmann 620. táblájához tartozó szövegrészben és W. Klein: Vom antiken Rokoko c. művében, 77. skv. tárgyal, főleg a Gazette Archéologique 2, 1886. 9. táblán közölt kis bronzcsoportot). A mozgás differenciálódásában a mi reliefünk csoportja még tovább megy. Az az előkelő szellem, amely az eredeti fogalmazásban még vezető szerepet játszott, itt zabolátlan, mámortól ködös, csaknem plebejusi szenvedélyességnek ad helyet. Ugyanezen problémának humoros ízű fogalmazását látjuk végül azokban a pompás színészkarikatúrákban, (Winter, Typenkatalog, 2, 416; A. Köster, Die griech. Terrakotten, 98. tábla), amelyeknél két jókedvű cimborá vidám hangulatban, boldog kacagásban egyesülve, dülöngélve csatangol haza a lakomáról.

A mi emlékünknél az alakokat a háttérrel részben lefejtő reliefkezelés, a karcsú, inas testalkat, valamint a bonyolult, ellentétekben gazdag mozgási motívum teljes világossággal a hellenisztikus korra vall. A lá-

bak izomzatának részletező visszaadásánál az anatómiai tudás fitogtatásában ugyanaz a szándék nyilatkozik meg, amely a borghesei vívó mesterét is áthatotta. Ezt a Kr. e. 100 körüli időpontot, amelyet a fenti egyezés alapján nyertünk, az a megfigyelés is alátámasztja, hogy a mi alakjaink ingadozó mozgása, mint jellemző ismertetőjel, az Odysseus-tájképek mellékalakjain is visszatér. A mozgási problémának ez a fogalmazása a későbbi hellenizmus szellemében gyökerezik, amely az átmeneti, változékony és ingadozó elemet eddig soha nem sejtett módon hangsúlyozta és kiemelte.

Lényegesen korábbi időbe jutunk a római Nemzeti Múzeum hellenisztikus harcosfejének (7. tábla 2—3.) tárgyalásánál (Paribeni, 328. sz. Helbig, II³, 1386. sz. Journ. Hell. Stud.; 25, 1905, 94. l. 3. sz.) Ezen az egyéni jegyekkel átítatott harcosfejen a patetikus elem sötét, viharosan fenyegető szenvedéllyé fokozódott. Ezzel az izzó kifejező erővel szemben még maga a Pialiból származó, Skopas-féle Herakles is szelídnek tűnik fel. A tekintetben izzó vad elszántság, valamint az arc széles, erőteljes fölépítése rettenthetetlen, nyers harcostermészetre vallanak. A könnyedén oldalra és fölfelé vetett fej egykor phrygiai sapkára emlékeztető sisakot hordott, melynek külön készített felső része azonban elveszett. Ennek a pompás harcosfejnek a keletkezési idejét a Kr. e. 2. század első tizedeiből származó kosi Herakles-érmek segítségével határozhatjuk meg. (Regling, Die antike Münze als Kunstwerk, 42. tábla, 864. sz. Monnaies grecques antiques, Collection Pozzi, Genf, 1920, 77. tábla, 2659.) A komorrá fokozott kifejezés fenyegető szenvedélyességének ábrázolása itt is teljesen hasonló eszközökkel tör-

tént. Az így nyert időpontot meggyőzően támasztja alá a makedóniai V. Fülöp király (220—179.) érmeivel való összevetés: Coll. Pozzi 32. tábla 973. A Perseus-ábrázolásokon a római harcosfejjel rokon sisakformát találunk, amely fönn a sisaktaréjon griffprotoméban végződik. Hasonló plasztikus koronázó díszstételezhetünk föl tehát a mi harcosfejünk sisakján is.

A fejben kétségtelenül egy mozgalmas harcos-alak maradványát kell látnunk, amely a Pasquino-csoporttal hasonló szellemtől átítatva, időben is összetartozik vele. A Pasquino-csoportnál viszont régebbi az a vatikáni Triton-fej (Helbig, 185, Br.-Br. 137.), amelyet Loewy Menelaos fejével vetett össze (Ausonia, 2, 1907, 73. skv.). Ennek a fejnek a hajkezeléséhez és fájdalmasan patetikus föltekintéséhez az Uffiziben őrzött készené szkíta feje szolgáltatja a legközelebbi párhuzamot, amelyet viszont időben a régebbi pergamoni iskola alkotásai közé sorolhatunk. Ennek következtében az I. Attalos által a 3. század 20-as éveiben alapított gallus-csoportozat mintegy 40—50 évvel régebbi, mint a Museo delle Termében lévő harcosfej és a Pasquino-csoport, amelyek időben tehát a II. Eumenes alatt, Kr. e. 180 körül készült pergamoni nagy oltárfríz közvetlen közelébe tartoznak.

Végül még néhány szót szeretnék hozzáfűzni a Vatikán rendkívül sajátos Poseidon-fejéhez (Helbig, I³, 106. sz.), amelyet azáltal, hogy Lysipposnak tulajdonították, úgy látom, sem művészileg, sem időben nem értékelték helyesen. A fej láttára érzésünk szerint, teljes joggal egy viharverte tengerészre gondolhatunk. A 4. század 2. felében még magáról az úttörő nagy sikyoni mesterről is aligha föltételezhető, hogy a hagyományos isteneszményt ilyen messzemenően em-

berivé fogalmazta volna át. Ha már a Loeb-gyűjtemény pompás Poseidon-bronza is valamivel Lysippos után keletkezett, akkor éppen az emberhez való hasonlóságával megragadó, realisztikus vatikáni fejét még későbbre kell datálnunk. De nemcsak a mű szellemében, hanem formaadásában is vannak olyan mozzanatok, amelyek ellentmondanak a fenti időmeghatározásnak. Ahhoz a módhoz, ahogyan a nedves tengeri széltől csapzott hajfűrtök a fejtetőn kígyószerűen csavarodva összekuszálódnak, csak az egyiptomi flotta fölött aratott tengeri győzelmét 253-ban ünneplő Antigonos Gonatas Poseidon-érmein kapunk meggyőző párhuzamot. (Coll. Pozzi, 32. tábla, 968, 969.). A Loeb-gyűjtemény Poseidon-bronzát szívesen hoznánk kapcsolatba Tisikratesszel, Lysippos egyik tanítványával, akiről Plinius dicsérőleg említi, hogy az ő szobrai alig lehetett mestere műveitől megkülönböztetni. A vatikáni Poseidon-fej ezzel szemben egy fiatalabb nemzedék alkotása, és aligha keletkezett 280—270 előtt. Benne már az az új szellemi felfogás érvényesül, amely a magasztos isteneszményeknek emberivé való átfogalmazásával, a pétervári Zeus-fej (13. tábla 3.) tanúsága szerint (CR. Pétersb. 1875, 6. tábla. Springer-Wolters, Handbuch d. Kunstgesch. I², 763. kép) még magának az istenek atyjának a képét is túlságosan emberi, ideges, csaknem aggastyános törékenységgel ruházta föl. (V. ö. Hekler, Isteneszmény és portrait a görög művészetben című, alább közölt tanulmányát.) Ennek a fiziognómiai kifejezésnek csak a hellenisztikus kor arcképszobrászatában találjuk meg a valódi párhuzamait. Az, hogy a lysipposi hagyomány még egy 3. századi szoborműben is tovább él, egyáltalán nem csodálatos, mint-

hogy éppen a legújabb kutatások nyomatékosan és meggyőzően tanúskodnak arról, hogy Lysippos szel-
leme és művészi iránya még hosszú ideig éreztette
hatását Szíriában.

A leideni Dionysos-fej.

(1929.)*

Erről az életnagyságon felüli fejről (8. tábla 1.), mely Smyrnából került Hollandiába (Annali d. I. 1837 p. 151), az archeológiai irodalomban az első közzétételek óta (Monum, d. J., II. T. 41; Brunn-Bruckmann Taf. 155) csak ritkán és futólag esett szó. (Einzelaufnahmen Nr. 1342—1343 szövegrész; Winter: Kunstgeschichte in Bildern S. 373, 9; Ch. Picard: La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine p. 156; Lawrence: Later greek sculpture p. 121.) Általában hellenisztikus eredeti alkotásnak tartották. Így emlékezett meg róla Furtwängler is előadásai során. Ezt a megállapítást eddig tudtommal csak Lawrence vonta kétségbe, aki a leideni Dionysos-fejet „szemelláthatólag Hadrianus-kori“ munkának minősíti. Lawrence kétsége teljesen jogosult, mert a leideni Dionysos semmiképpen sem lehet görög eredeti alkotás, hanem frissen dolgozott hatásos római munka, valószínűleg Trajanus idejéből. A mintaképül szolgált, kisázsiai terrakottákra is kiható¹ hellenisztikus eredeti szenvedélyességét és lelkes szépségét a művész rajta

* Henszlmann-Lapok. Budapest, 1928—29. 6. szám.

belső kimélyítés helyett inkább csak külsőleg fokozta. Az életnagyságon felüli méret s az erőteljes hangsúly-elosztással dolgozó formanyelv világosan elárulják a távoli szemléletre számító dekoratív célzatot.

A leideni fej eddig még föl sem vetett rendeltetésének kérdésében fontos útbaigazítással szolgálnak azok a nagyjelentőségű technikai megfigyelések, melyeket nemrégiben a helyszínen tehettem.² A fej bal oldalán a hajban két négyszögű, ércsapok befogadására szolgáló lyukat látunk, melyeknek a másik oldalon a hajban s a jobb fül mögött futó szalag peremén két hasonló lyuk, odább pedig egy 8 cm hosszú, 4 cm széles és 4 cm mély, ferdén bevájt árok felel meg (8. tábla 2). Már maga a lyukak szokatlan mérete és szabálytalan elosztása valószínűtlenné teszi, hogy érc-koszorú vagy más attribútum megerősítésére szolgáltak. Ezt a gondolatot végérvényesen megdönti a fej hátsó oldalán aláfutó erőteljes árok, melynek egyedüli célja csak az lehetett, hogy a beléeresztett érc- vagy márványcsap segítségével a fejet a háttérhez erősítsék. Sztatikailag teljesen indokolt, hogy ezt a megerősítésre szolgáló csapágyat a fej erőteljes balrafordulására és hajlására való tekintettel a jobb fül mögött alkalmazták. A fej elnagyoltan kezelt hátsó része le van faragva, tehát szintén háttérhez való simulásra utal. Érveink sorát a fejtető technikai kezelése zárja le, hol a kerek 18 : 14 cm átmérőjű és a 3½ cm mély, hátul ércsap befogadására szolgáló lyukkal megerősített kivájás rendeltetését ugyancsak architektonikus kapcsolattal kell magyaráznunk.

Ez a tényállás önkénytelenül a miletosi Didymaion oszlopfőit juttatja eszünkbe (Mendel: Cat. I. Nr. 234, 235 és 236 a; Noack: Baukunst des Altertums T. 56;

Wiegand: Achter vorl. Bericht über die von den Staatl. Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen, Abh. d. preuss. Akad. 1924. Hist. phil. Klasse Nr. 1 S. 21; Arch. Anzeiger 1925. Sp. 169), hol a vólutaszárnyak közül hatalmas istenfejek buknak elő (8. tábla 3 és 1. tábla 1, a konstantinápolyi Ottomán Múzeumban), melyeknek a leideni Dionysos-fejjel való stílusrokonságára már több ízben utaltak. Ezeket is fölfedezésük után hosszú ideig hellenisztikus eredeti alkotásoknak tartották, újabban azonban a legtöbb mértékadó kutató Trajanus korába helyezi őket. Bárha a hajfürtöket a Didymaionból származó fejeken mélyebb árnyékvölgyek szaggatják is át, s a formai kifejezés szenvedélyességét rajtuk erőteljesebb felülethullámozás fokozza, a leideni Dionysosszal való szellemi és stílusbeli rokonságuk a lángnyelv módjára fölcsapódó hajfürtök s az indulatosan megnyíló száj kezelésében, melyben a fogsorok is láthatóvá válnak, mégis világosan felismerhető. Ehhez járul az ugyancsak kékes, nagyszemcsés márványból faragott leideni Dionysos-fej kisázsiai eredete, melynek méretei is jól találhatnak a Didymaionról való istenfejekhez. (A teljes magasság a Zeusnál 0.90 m; az Apollónnál 1.07 m; a Dionysosnál, hol a mellkép hiányzik, 0.78 m; az arc hossza a Zeusnál 0.65 m; az Apollónnál 0.43 m; a Dionysosnál 0.47 m). Mindezek a megfigyelések arra a föltevésre vezetnek, hogy a leideni Dionysos-fej is egykor a miletosi Didymaion egy oszlopfőjének díszítésére szolgált. A Didymaion oszlopfőinek technikai kezelésére vonatkozólag nincsenek pontosabb följegyzéseim, de a Mendel Katalógusában adott leírások alapján is megállapítható, hogy a márványtömbök egymáshoz erősítésére csapokat itt is bőségesen hasz-

náltak. Az egyik oszlopfőről (p. 549 Nr. 235) Mendel a következőket írja: sur la face supérieure, trou de bardage près de l'arrêt de la face antérieure et traces d'une mortaise de 0.185 à l'angle postérieur récemment retaillé.

Föltevéünknek elegendő indok támogatja tehát arra, hogy szaktársaink ítélőszéke elé terjesszük. Még ha az ítélet nyomán a leideni Dionysosnak le is kellene mondania a számára a Didymaion keretében kiutalt szerepről, architektonikus rendeltetésének tisztázása a jövő kutatás számára akkor is jelentős és értékesíthető eredmény marad.³

¹ V. ö. továbbá a budapesti Szépművészeti Múzeum egy terrakotta-fejecskéjét: Lt. sz. 219 és a hágai Scheurleer-Múzeum Alexandriából származó Dionysos-fejét: Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving I. Nr. 2 p. 15 Fig. I. (Bissing.)

² Azért az előzékenységért, mellyel tanulmányaimat támogatta s számomra új fényképfölvételeket is készíttetett, Holwerda igazgató úrnak e helyütt is hálás köszönetet mondok.

³ A leideni Dionysos alapjául szolgáló hellenisztikus eredeti alkotás valószínűleg a pergamoni oltárral egyidőben keletkezett. (V. ö. a Cyprusból származó női fejét Berlinben: Kurze Beschreibung Nr. 617 T. 34.) A Kr. e. 2. század egy másik, az eltérő kifejezés ellenére is szellemi alapvetésében és stílusfelfogásában a leideni fejjel rokon, pompás Dionysos-eszményének az emlékét számunkra csak 146 után vert maroneai és thasosi éremképek őrizték meg: Monnaies grecques antiques, Collection Pozzi pl. XXXV, 1054, 1056. XXXVII, 1126.

ANTIK ARCKÉPSZOBRÁSZAT.

Görög portrait-fej.

(1909.)*

Az antik szobrászatnak azok közül a gazdag és tudományosan még nem eléggé értékelt kincsei közül, amelyeket Ferenc Ferdinánd főherceg ő csász. és kir. fenségének a Padova melletti cataioi kastélyból évekel ezelőtt Bécsbe szállított gyűjteménye foglal magában, egy szakállas férfifejet szeretnék kiragadni, amely közelebbről megvizsgálva a görög arcképművészet egyik mesterművének bizonyul. Magas tulajdonosának kegyes engedélye lehetővé tette nekem annak publikálását s így kötelességemnek tartom, hogy ő fenségének ezért hódolatteljes köszönetemet lerójjam.

A portraitfejet eddig még nem méltatták figyelemre

* Griechischer Porträtkopf címen jelent meg: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts (Wien) 12, 1909, 198—206. l. — Ezen tanulmány, valamint az alább olvasható másik három cikk (Relieffragment aus Lecce. Römische Bronzen aus Ungarn. Forschungen in Intercisa.) fordításának és közlésének szíves engedélyezéseért hálás köszönetet mondunk az osztrák régészeti folyóirat kiadótulajdonosának, az „Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Zweigstelle Wien“-nek, ill. igazgatójának, Prof. Dr. C. Praschniker úrnak.

a régészeti irodalomban.¹ Arndt ugyan — mint levélben közölte velem — 1892-ben Cataióban lefényképezettette kiadványa, az Antike Porträts sorozat számára, mivel azonban a felvételek nem sikerültek s azokat nem volt módjában megismételni, a fej közzétételének tervét elejtette. A fényképeket azonban szokásos szívélyességével rendelkezéseimre bocsátotta, amiért annál inkább mondok köszönetet, mert azok a mellkép történetére nézve lényeges pontban nyujtanak fölvilágosítást. A mellkép ugyanis 1892-ben még kerek antik talapzaton állott, amelyet azóta eltávolítottak és modern talapzattal pótoltak.² A mellkép soráról, amelyet több más antik emlékkel együtt szenvedett el, és amely az egykori antik talapzat elkallódását is megmagyarázza, Frank Károly, a gyűjtemény őre, a következőket írja³: „A fej azok közé a szoborművek közé tartozik, melyeket nem az utolsó modenai herceg, V. Ferenc hozott magával, hanem amelyeket Ferenc Ferdinánd főherceg hozatott 1897/8-ban Cataiából Bécsbe. Itt mindent az azóta elhalt Costenoble szobrász vett gondjaiba, aki az egész mostani felállítást is rendezte. Egy másik szobrász, Bernhard, sokáig dolgozott, míg a szállítás folytán keletkezett hibákat kijavította. Számos fej és mellkép számára új, kerek talapzatot készített, valamennyit egyforma szürke márványból. A mi mellképünknek is ilyen talapzata van, amely tehát egészen biztosan már Bécsben készült.“

A sárgás-fehér, görög, valószínűleg pentelikoni márványból készült fej töretlenül ül a mellképen, amely mindkét vállat és az egész mellrészt magában foglalja (9. tábla 1, 2). A bal vállról dús redőzetű köpeny hull alá. A fej fenntartása kitűnő, csak az orr és

a jobb fülcimpa egy kis része kiegészítés. Kis sérülés érte az ajkakát, éppúgy néhány hajfürtöt a fejtetőn és az arcot pár helyen, ez azonban az összhatás teljességét és megragadó benyomását nem zavarja. Az orr kiegészítése is aránylag jól sikerült, csak a hegye nyúlik le talán kissé jobban a kelleténél.

A fej erősen balra fordulva ül a nyakon. A fejtetőről kiinduló, lágyan hullámzó haj laposan simul rá a koponyára, a nyakszirten pedig dúsan fölfelé göndörödő fürtökben végződik. A koponya körvonalának tiszta, éles rajzát hatásosan zárják le ezek a kis, játékosan esetleges hajcsomók. A homlokot elől hosszú, középen elválasztott hajfürtök keretezik, melyek egyszerű, keresetlen természetességgel omlanak alá a halántékokra és a bal fül felső peremét is eltakarják. A fürtök kötetlenül, szabad természetességgel vannak elrendezve. Mindezek a mozzanatok azonban a formai szükségszerűség erejével hatnak. A lazán aláhulló hajfürtök kellő mérlegeléssel vannak a jellemkép fölépítésében értékesítve: a gondolatokban elmélyedő arcot felhős ég módjára veszik körül és a redős homlok fölött mélabús sejtelemként szállnak tova, amely ősszel hatalmába kerítette a lelket.

Két, hosszan elnyúló vízszintes barázda szántja végig a homlokot, amely minden erősebb domborodás nélkül vezet át az ornyereghez, ahol két kis függőleges redő keletkezik. A plasztikusan jelzett szemöldökök erősen hangsúlyozott szögben válnak el az ornyeregtől; előbb könnyedén fölfelé ívelődnek, majd a szem külső sarkára kissé ráborulva lefelé tartanak. A szemöldököknek e fölött a húsos része fölött könnyű betüremlés vehető észre. A keskeny, hosszúkás, mélyenfekvő, könnyedén árnyékolt szemeket élesen raj-

zolt szemhéjak keretezik. A felső szemhéj messzire az alsó fölé nyúlik. A lefelé kissé keskenyedő arc ovális alakú, sovány, csaknem gyöngéd, ideges orcákkal. Az orr tövétől egy-egy redő vezet a külső szájszöglethez, ami csak fokozza a fej komoly benyomását. Az éles körvonalú keskeny ajkak szorosan egymásra záródnak és az ábrázolt személy akaraterejéről és fanyar zárkózottságáról tanúskodnak. Az arcot apró fürtökben rásímuló rövid szakáll keretezi. Az áll könnyű behajlás után kerekdeden vezet át a nyakba. Mindezek a részletek összeségükben pompás arcképet alkotnak, melynek szépségét nem lehet szavakba önteni. Aki ezt a fejet egyszer figyelmesen megnézte, nem tud többé varázsától szabadulni.

A ráánkmaradt márványszobor bronzeredeti kitűnő másolata, ami a részletformák, különösen a hajfürtök élesvonalú kezelésében világosan felismerhető. A szabadon lehulló, mélyen aládolgozott hajfürtökön érezhető, hogy a művész az eredeti bronztechnikáját és finom cizellálását akarta megközelíteni. A munka olyan tárgyilagos és hű stílusú, mint csak nagyon kevés másolaton, és nyugodtan állíthatjuk, hogy a másolaton az eredeti szellemi tartalmából is csak kevés vagy egyáltalán semmi sem veszett el. Ilyen másolat csak a korai császárság idején keletkezhetett. A fej eredetileg aligha volt mellképre szánva. A fejnek rendkívül egyéni, jellemző előrehajlása csak szoborra helyezve érvényesül teljes hatásában. Az egész alakot legjobban Polyeuktos Demosthenes-szobra módjára tudnám elképzelni.⁴

A formaadás döntő mozzanatainak vizsgálata ugyanis ennek az alkotásnak a körébe utalja szobrunkat. Mint a Demosthenes-képmáson, úgy a mi fejün-

kön is oly beható természetmegfigyeléssel van egy jelentős személyiség ábrázolva, amilyenre a görög művészetben csak Lysippos után találunk példát. A bőrfelület gondosabb kidolgozása, az egyénileg meghatározó formai elemek visszaadása, még a kis, esetleges részletekben is, csak a Nagy Sándor utáni kor vívmánya volt. A Lysippos utáni időkben kellett a caitaiói fejnek is keletkeznie. A homlok és a száj redői meggyőző realizmusról tanúskodnak. Oly vonások ezek, amelyeket Lysippos honosított meg először az arcképművészetben. Elég, ha a szép szakállas delphi portraitfejre,⁵ továbbá a koppenhágai ökölvívófejre,⁶ az Azara-hermára⁷ és a pompás, pergamoni Nagy Sándor-fejre⁸ emlékeztetek, amelyek mind közvetlenül ahhoz a művészi irányhoz csatlakoznak, amelynek az Apoxyomenós-fej a legjellemzőbb képviselője. Az egyéni részletformák visszaadásában a mi fejünk valamennyi fölsorolt műnél sokkal fejlettebb. Körülbelül azon a stílusfokon áll, mint a Demosthenes-fej, a Studniczka által oly szerencsésen meghatározott Arisztoteles, a Theophrastos-arckép, vagy az ú. n. Menandros.⁹ Mindezeket a képmásokat beható természetmegfigyelés és eleven felületérzék jellemzi, amely azonban még távolról sem éri el a patológikus realizmusnak azt a fokát, amelyet a késői hellenisztikus kor arcképein megfigyelhetünk. A kíméletlen formakezelés példájaként elég, ha a Homeros-arcképeket, továbbá a Chrysispos-, Karneades-, vagy az ú. n. Seneca-képmást idézzük.¹⁰ A mi fejünkön a természetszemlélet sokkal nyugalmasabb. Az egységben való látás a formaképzésben meghatározó szerepet kapott.

Különös érdeklődésre tarthat számot fejünkön a hajkezelés. A hajviselet hasonlósága a Mausolos-fejre

emlékeztet, legközelebbi analógiái azonban azok a Nagy Sándor-képmások, amelyek a királyt és hőst nem fiatalsága szenvedélyességében heroizálva, hanem idősebb korában, realisztikus felfogással ábrázolják. Ide tartoznak elsősorban az Azara-herma és a pergamoni fej. Hajkezelésben mindkettő igen közeli rokona a mi fejünknek. Vessük össze főleg a pergamoni fejjel azt a módot, ahogyan a hajfürtök a homlok közepén két oldalt fölfelé törnek és két oldalt laza csomókban leomlanak. A fejtetőre símuló, könnyedén hullámos fürtök kezelése is mind a kettőn egészen hasonló. Még a jellemző, dús, a nyaknál hirtelen felgöndörödő fürtöket is megtaláljuk a pergamoni fejen. A pergamoni Nagy Sándor-fejet azonban bizonyos formai egyezések ellenére is összehatásban a mi fejunktől az egésztest átjáró mély szenvedélyesség választja el. Minden formai jegyet ez az alaphang határoz meg. A modenai gyűjtemény portraitfejen viszont nyoma sincs pátosznak és felindulásnak; a művészi formákat mesterkéletlen nyugalom és komoly, csöndes elmélyedés határozza meg. Csodálatraméltó, hogy a művész milyen finom érzékkel oldotta meg a formák változatosságát és fölfelé való gazdagítását. A világosan formált arcfelület a barázdás homlokhoz vezetői a szemet és hatásosan zárul le a felbontott fürtös hajban. A helyesen elosztott fény- és árnyékhatásokkal a művész igen nagy elevenség benyomását kelti a hajban.

Érdemes megfigyelni, hogy milyen kitűnően tudta a görög művészet kifejező hajviselettel jellemezni a szellemi lényezet. Ebben már az 5. század attikai művészei is mesterek voltak. A kasseli Apollót az apollói lényeg legtökéletesebb kifejezésének tarthatjuk,¹¹ s

ebben épp a hajkezelés nagy szerepet játszik. De a hajnak fürtös, puha, mozgalmas tömeggé való egyéni átalakítása csak a 4. századi görög művészetnek volt a vívmánya. A fejlődésnek ezt a fokát igen jól szemlélteti a Mausolos-fej, amelyen a hosszú, hátraomló haj, álmódzóan tűnődő arckifejezéssel párosulva, lényegesen hozzájárul a barbár jellemkép teljességéhez. A Nagy Sándor-arckép megalkotásánál a hajelrendezés szintén meghatározó szerepet kapott. A homlok fölött kétoldalt feltörekvő hajtömeget szinte valami összefoglaló, hatalmas záróakkordnak érezzük az arc nagyszerű, szenvedélyes fölépítésében. A nagy királynak ezt a patetikus felépítésű hajviseletét az isteneszmények megteremtésénél is fölhasználták, mint az öntudatos fenség és hatalom legalkalmasabb kifejező eszközét. Míg a Mausoleum művészeinek köréből származó, csodálatos bostoni Zeus-fej még az olympiai Zeus szelíd, komoly, nyugodt fenségére emlékeztet,¹² addig az otricoli Zeusnak¹³ a homlok közepéről szimmetrikusan, nyugtalanul feltörő fürtjei már a Nagy Sándor-eszmény jegyében keletkeztek. A pergamoni Zeus-fejen pedig ez az erősen külsőséges öntudat a természetellenesen magasra tornyosuló hajtömeg folytán visszatetszően üres, színészi patosszá fokozódik.¹⁴ Ezt a tételt még sok más példával lehetne megvilágítani. Elég azonban, ha csak arra az alkotásra mutatunk rá, amelyet ebből a szempontból fellelhetetlenül zseniális mesterműnek kell tartanunk: a gizehi gallusfeje,¹⁵ amelynek bozontos hajában szinte lobogva tobzódik a vad szenvedély.

Amilyen messze esik a modenai gyűjtemény portraitfeje a Nagy Sándor-fejek szenvedélyétől és nyugtalanságától, éppen olyan távol áll attól a kíméletlenül

száraz naturalizmustól is, amelyet például az antikytharai szakállas portraitfejen megfigyelhetünk.¹⁶ A késői hellenisztikus kor különös kedvvel merül el a petyhüdt, redős bőr ábrázolásában. Ha az athéni Nemzeti Múzeum két mesteri arcképét: Arndt—Bruckmann, 343—4¹⁷ és 395—6 táblán a cataiói fejfellet összevetjük, világosan érezzük a bőrfelület kezelésében mutatkozó mélyreható különbséget. Véleményem szerint ezek az arcképek nem keletkeztek a Kr. előtti 2. század közepe előtt.

A mi portraitfejünk a természetet még a határozottan működő stílusérzék biztos hatásra számító egyszerűsítésével közelíti meg. A lényeges természeti formákat élesen és helyesen látja, de jellegzetesen leegyszerűsíti. Érezzük, hogy jelentős személyiséggel van dolgunk. A művész formaérzékével is teljesen tisztában vagyunk. És ez a kettő a legmagasabb követelmény, amelyet arcképpel szemben egyáltalán támaszthatunk. A természeti formáknak és a művészi alakító erőnek a mi fejünkönél tapasztalható nagyszerű harmóniája bizonyítja, hogy a görög arcképművészet virágkorából származó alkotással állunk szemben. Ez a virágkor Nagy Sándor után a Diadochosok udvarában fejlődött ki a Kr. előtti 3. században. Ebbe a szerencsés korba, amelyben Demosthenes képmása is keletkezett, utalja arcképünket egy külsőleges ismertetőjel is, a mellképforma, amely Bienkowski kutatásai szerint éppen a hellenisztikus korban volt általánosan szokásos.¹⁸

Az ábrázolt férfi egész szellemi sajátosságában világosan megragadva áll előttünk. Komoly, elmélyedő szellemű, élesen gondolkodó fej, telve intelligenciával és acélos akaraterevével, tapasztalt férfi, akinek lényébe

az élet gondja és fájdalma keserű vonást vegyített. Hajlandók lennénk az arcképben a korszak egyik nagyműveltségű diadochus fejedelmét gyanítani.

Csodálatos lenne, ha erről a pompás portraitefejről csak ez az egyetlen példány maradt volna ránk emlékanyagunkban. Kutatásaim során Arndt Pál lekötelő módon jött segítségemre. Figyelmeztetett a Museo delle Terme szakállas fejére (11. terem, 577. szám; Helbig, II², 1056), amelyet a cataiói portraitefej másodpéldányaként jegyzett fel magának. A fejről meg is szereztem a fényképét (9. tábla 3, 4). Noha első pillanatra a római fej egészen másként hat, mint a bécsi, pontosabb összehasonlítás után mégis kitűnik, hogy a lényeges jegyek mind megegyeznek. Barátom, Fischer Ottó, akit megkértem, hogy a római példányt vizsgálja meg, a fej állapotára vonatkozólag a következőket közölte: „Az orr modern kiegészítés. Egyéb-ként csak a hajban és a bal szemöldökön vannak kisebb sérülések. Egy hajfürt a bal halánték fölött le van törve. A haj nincs lényegesen átdolgozva, már eredetileg is csak jelezve volt. A fej, azt hiszem, eredetileg balra fordulva előrehajolt, ezt azonban csak az összbnyomásból és a jobb nyakizom jól kivehető kiduzzadásából következtetem. A törési felületről nem mondhatok véleményt, mert ahol látható, ott le van faragva, baloldalt pedig a nyak gipszkiegészítése takarja el.“ Ez a megfigyelés máris kiküszöböl egy lát-szólagos különbséget, amely a római fejet a modenai-tól elválasztja: tudniillik az eltérő fejtartást. A római fejet is kissé balra fordulva és előrehajolva kellene fölállítani, mint a bécsit, hogy eredeti helyzetének megfeleljen. A részletformák pontos egybevetését megnehezíti az a körülmény, hogy a Museo Nazionale-

ban lévő fej erősen át van tisztítva, s ezáltal az arc kissé elmosódott. A formák vesztek erejükből és érthetőségükből, bár a munka már eredetileg is, úgy látszik, futó, dekoratív hatásra volt szánva. A formaadás lényeges jegyei: a koponya körvonala, a profil vezetése, a száj felé kissé beesett orcák, a haj elválasztása a homlok felett, a jellemző homlok- és szájredők mindkét fejnél teljesen megegyeznek. Az egyezések a szakáll kezelésében is kimutathatók, amely a római fejnél kevesebbet szenvedett a tisztítástól. Kétségtelen, hogy a római fej ugyanazon eredetinek felületesebben kidolgozott, folyékonyabb márványstílusba átfogalmazott másodpéldánya. A római fejnél az inkább márványszerű kezelés magyarázza meg a szem mélyebb elhelyezését és puhább beágyazását, ami által a kifejezés ábrándozó jellegűvé válik. A haj is inkább tömeget alkot és csak felületesen van kidolgozva. A homlokfeletti hajfürtök és a szakáll kezelésében azonban mindkét példányon vonásról vonásra megállapítható az egyezés. A kifejezés, hajkezelés és az elnagyoló márványstílus a római fejet az ú. n. Mausolos-szobor fejével hozzá közeli rokonságba. Feltűnő, hogy a nyakon a haj nem göndörödik fel, hanem egyszerűen le van simítva. Ez, ha csak modern kéz nem ért hozzá, a másoló egyszerűsítő eljárásának fogható fel, aki felületes munkamódját minden vonással elárulja.

A római fej jellemző és művészi erő tekintetében természetesen messze elmarad a bécsi mögött, melynek pontos, éles kivitelét a rómain teljességgel nélkülözzük. Az arckifejezés rendkívül egyéni, szellemi tartalma is csaknem egészen veszendőbe ment a római fejen. Az arckifejezés itt inkább általános művészi

formákon épül fel. A szemek olyan jelentős szerepet kapnak, mint Skopas művein. Hogy ez a másoló mester egyáltalában milyen erősen állott Skopas irányának igézete alatt, azt akkor látjuk a legjobban, ha például fejünket az Aristonautes fejével vetjük össze.¹⁹ Hogy a részletformák értékelésében már egy kis eltérés is mennyire megváltoztathatja az egész művészi benyomást, arra nézve a római másolat igen érdekös tanulsággal szolgál, az elveszett eredetiről azonban csak a bécsi fej ad kimerítő fogalmat.

Vonzó lenne, ha a főhercegi gyűjtemény szép arcképét valamelyik a történelemből ismert névvel láthatnók el s így a hozzáfűződő problémát ikonográfiai szempontból is megoldhatnánk. De bevallom, hogy az éremképekről ismert arcképek alapján egyetlen megnyugtató azonosítást sem tudok javasolni, bizonytalan föltevéseket pedig nem szeretnék nyilvánítani. Mert igazságtalanság, ha nagy művész igényű alkotásokkal szemben egyoldalúan az ikonográfiai érdeklődést helyeznénk előtérbe és az elnevezés esetlegessége folytán a névtelen képmások hosszú sorát elhanyagolnánk, melyeket a klasszikus kor ránk hagyott és amelyeknek sokszor nagyobb a művészettörténeti jelentősége, mint a biztos névvel ellátható fejeknek. Ebbe a ragyogó sorozatba tartozik — legalább egyelőre — bizonyára nem utolsó helyen a cataiói fej is.

¹⁹ Conze talán erre a fejre céloz, amikor az Arch. Anzeigerben (1867, 98 skv.) ezt írja: „Az 1168. számú, életnagyságon felüli (?), fehér márványból készült férfi arcképféről azt hiszem, hogy Görögországból származik. Kissé emlékeztet a halikarnassosi Mausolos-fejre, amely most a British-Museumban van. A fejet nem nagyon sűrű szakáll

- és hosszú haj keretezi, kerek koszorúval (?). A szemcsil-
lag könnyedén jelezve van. Az orr kiegészítés.”
- ² Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien, V, 267. 674. sz.) is említi az antik talapzatot.
- ³ Örömmel ragadom meg az alkalmat, hogy szíves támoga-
tásáért ezen a helyen is hálás köszönetemet fejezzem ki.
- ⁴ V. ö. Jahrbuch, 18, (1903), 25 skv. (Hartwig); Brunn—
Bruckmann, 429 t.; Arndt—Bruckmann, Griech. u. röm.
Porträts, 136/7 t.
- ⁵ V. ö. Fouilles de Delphes, 4, 73. t.
- ⁶ Ny. Carlsberg Glyptothek, Antike Kunstvaerker, 9. tábla,
118. V. ö. E. V. 610/611 (Korfu, Gimnázium) és E. V.
1484/5 Kopenhága, Thorwaldsen-Múzeum), melyek
ugyanebbe az összefüggésbe tartoznak.
- ⁷ Arndt—Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts, 181 skv.;
Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des
Grossen, 21 skv.
- ⁸ Antike Denkmäler, 2, 48. t.; Die Ausgrabungen von Per-
gamon, 7, Skulpturen, 33. t., további utalások a szövegben.
— Hogy az abukiri pompás aranymédaillonokon (Journ.
internat. d'arch. num. 1908, 11. t.) a Nagy Sándor mell-
képek Lysippos nagyírű Lándzsás Nagy Sándorára men-
nek vissza, azt Thiersch lényegében helyesen ismerte föl.
Fejtegetéseiben csak a pergamoni Nagy Sándor-fejre való
utalást nélkülözzük, amely művészi felfogásban és forma-
adásban az összes Nagy Sándor-képmások közt legköze-
lebb áll az aranymédaillonokhoz.
- ⁹ V. ö. Arndt—Bruckmann, 136/7 t.; Bernoulli, Griech.
Ikonographie, 2: 11, 12. t.; Studniczka, Bildnis des Aristo-
teles, Leipzig, 1908; Exhibition of ancient greek art, Burl.
fine arts Club, 25. t. Arndt—Bruckmann, 365/6 t.; Ber-
noulli, 2: 12/a, 13. t. Arndt—Bruckmann, 231 skv. t.
- ¹⁰ Bernoulli, I. 1—2; 24, 22, 23 t., 154 skv. 1.; Furtwängler,
Statuenkopien, 8. t., 570. l.
- ¹¹ V. ö. L. Curtius, Über einen Apollokopf in Florenz, 3 skv.:
Brunn—Bruckmann, szöveg a 602—604. táblához.
- ¹² Brunn—Bruckmann, Denkmäler, 572—573 t. (13. tábla 2).
- ¹³ V. ö. Sieveking szövegét a Brunn—Bruckmann 605. táb-
lához. (13. tábla 1.)

- ¹⁴ Die Ausgrabungen von Pergamon, 7. Text, 2. 186. 1. Beiblatt 27.
- ¹⁵ V. ö. Th. Schreiber, Der Gallierkopf des Museums in Gizeh bei Kairo; Edgar, Kat. n. 27. 475, Pl. 10.; Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst, 35. 1. 49. kép.
- ¹⁶ V. ö. Svoronos, Das athenische Nationalmuseum, Heft 1, 3—4 t., 29 skv. 1. Klein, Geschichte der griechischen Kunst, 3, 196. Ephem. Arch. 1902, 13.
- ¹⁷ Journal of hell. stud. 17, 1897, 2. t., 321. 1.; Klein, i. m. 197. 1.
- ¹⁸ V. ö. Revue Archéol. 2, 1895, 293 sk. A hasonló mellképformára vonatkozólag v. ö. Demosthenes, Epikuros, Hermarchos és Zenon felírással kis bronzmellképeit Nápolyban (a heraculanumi villából). Bernoulli, Griech. Ikon. 2, 13. a) tábla és 70. 1. Ebbe a sorozatba tartozik még Fulvio Orsini Aristoteles-mellképe a Codex Capponianusban (Studniczánál 2, 2. tábla) és két mellkép a koppenhágai Ny. Carlsberg-Glyptothekban (410 és 418. sz.)
- ¹⁹ V. ö. Conze, Attische Grabreliefs, 245. t.; Arndt—Ame lung, Einzelverkauf 695—698; Athen. Mitt. 1893. 6. 1. (Wolters).

Az antik arcképszobrászat remekei.

(1911.)*

I.

Ha a portraitművészet nagy korszakairól szólunk, úgy kinek-kinek a vonzalma, az ízlése fogja eldönteni, hogy első sorban, melyik korra s minő mesternévre

* A M. Nemzeti Múzeumban 1911. nov. 4. és 11-én vetített képek kíséretében tartott előadás. — Jelentés a M. Nemzeti Múzeum 1911. évi állapotáról. (Budapest, 1912.) 214—221. l.

gondol. Lesznek, akiknek a firenzei portraitleállítás az olasz barokk nagyszerű arcképsorozatot juttatja eszébe, lesznek viszont, akiknek lelkében a németalföldi mesterek, Franz Hals vagy Rembrandt remekei fognak föltámadni, ismét mások pedig a spanyol portraitművészet fejedelmének, Velasqueznek hódolnak. Az egyik szemlélőt Giorgione arcképeinek lelkes, álmatag tekintete, zenei hangulata ragadja magával, a másikat inkább Van Dyck képeinek külső pompája, reprezentatív természete köti le.

Csak nagyon kevesen tudják ellenben, hogy az ókori népek legtehetségesebbje, a görög is rendelkezett nagyszerű portraitművészettel, amelynek alkotásai a felfogás jellemző mélysége és a művészi eszközök mesteri kiaknázása tekintetében minden más kor remekeit túlszárnyalják. Még azok is, akik bejárták a nagyobb európai múzeumokat, szemléleti nevelés híján és bizonyos iskolás hamis hagyomány hatása alatt, a görög művészetről azt hiszik, hogy csak nagyszerű istenszobrokat teremtett, míg az ember valószínű ábrázolására csak a rómaiak voltak képesek. A görög művészetből néhány közismert remek: a milói Venus, a belvederei Apollo, az otricoli Zeus, a római művészetből egy-két császárportrait — ennyi az az útravaló, amellyel a legtöbb ember egész életére megelégszik. Innen van azután az, hogy igen sokan még ma is a klasszicizmus torzító tükrén át nézik a görög világot s Thukydides, Perikles, Demosthenes és Platon korának nemcsak hőseit, de egyszerű tudósait és bölcselőit is apollói szépségeknek képzelik.

Pedig, aki csak egyszer figyelmesen végigjárta a capitoliumi múzeumnak a filozófusokról elnevezett szobáját, avagy a nápolyi múzeum görög arcképek-

kel telt folyosójának szentelt egy rövidke félórát, meggyőződhetett róla, hogy a virágzó kultúra, a társadalmi tagoltság s az értelmi foglalkozások sokszerűsége Görögországban is rányomta a maga bélyegét az alanyi arcalkatra, hogy a szellemi munka, a lelki tusa, az erkölcsi alap szilárdsága vagy lazasága érezte itt is a maga hatását az arcvonásokon.

Minden egyes portraitfej egy sajátos alanyi létezés atmoszférájába von bennünket, egy ember létezése az, amelynek melege és varázsa bennünket illet. A portrait elárulja nekünk külsejének lényeges jegyeit, de bevilágít egyúttal belsejébe, a lelkébe is, megismerhetjük az ábrázolt egyénnek nemcsak antropológiai sajátosságait és történeti értékét, hanem hajlamait, jellemét, szellemi képességeit. A művész megörökítette számunkra nemcsak testi formáit, de meg tudjuk azt is, hogy akit mintázott, hogyan gondolkozott, miként küzdött és szenvedett. A portrait értéke és jelentősége tehát az egyéniségnek nemcsak külső, hanem belső festésében rejlik. Különösen áll ez a görög portraitra, amely mindig jellemrajz. És éppen ebben a sajátosságában van a görög portrait nagy ereje.

Mert téves az a felfogás, amely azt hiszi, hogy a portraitművész egyetlen föladata a természeti mintakép teljesen hű, kimerítő lemásolása. Ha ez így volna, akkor a színes viaszfigurákat kellene legtöbbször tartanunk. Már pedig ezek nyers valóságosságukkal inkább elriasztanak, mint vonzanak.

A portraitművészet egészen mást jelent, mint a pusztá természetmásolást. A művész legfontosabb föladata, hogy a fizikai formákat pszichikai jellemkép értelmében használja föl, alakítsa át, egyszerűsítse. Az arcalkat elemeit, a fiziognómiai jegyeket egy belsőleg

átgondolt s az ábrázolt személy egész lelki és testi egyéniségének átértésén alapuló művészi kép kifejező eszközei gyanánt kell fölhasználnia. Hiszen maga az arc, az egyén testi létezésének ez a koronája, a változásra képes, jellemzésre fölhasználható formáknak minő gazdagságát nyújtja! A koponyaalkat, a száj, az ajkak metszése, a szemek vonalozása, a szemöldök és a haj természete már egymáshoz való sztatikai viszonyokban is mennyi egyéni tartalmat rejtenek magukban. De ez még nem minden. Az egyes elemek mozgási képessége, dinamikai ereje az eszközöknek újabb sorozatát adja a művész kezére. Éppen a dinamikai elemek kifejező értékének mesteri felösmerésével és kihasználásával teremtették meg a görög művészek, mint látni fogjuk, jellemképmásaik legremekebbjeit.

A jellemzésnek, az egyéni meghatározásnak azonban csak a lezáró és leggazdagabb, legkifejezőbb koronája az arc. A görög művészek portraitszobraikon a jellemfestést az egész alakra kiterjesztették. Az állás, a föllépés, a viselet és a taglejtések hatalmas kísérő akkordokban szólaltatják meg ugyanazt a motívumot, ami az arckifejezésben megcsendül. Nincs még egy művészi kor, amely a taglejtéseknek lelkiileg kifejező értékét oly finom érzékkel használta volna föl, mint a görög. Az arckifejezés fölhasználása nélkül a görög mesterek pusztá tagbeállítással mélységes lélekrajzot adtak. Már az 5. század művészete bámulatos tökéletességre vitte ezt a jellemzésmodót s a portraitművészet később sietve értékesítette az elért nagyszerű eredményeket. Ennek a taglejtéssel való jellemrajznak a kifejlődésére, úgy lehet, nagy befolyással volt a görög színház, melynek magas színpadán a maszkokban megjelenő színészek reliefszerű mozdulatokkal

voltak kénytelenek a lelki mozgalmakat a szemlélével éreztetni.

A művészi egyéni jellemzés eszközeinek fölhasználásáról általános normákat, szabályokat fölállítani természetesen lehetetlen. Hogy a művész valamely portraitébrázolásnál mennyiben és mily értelemben tér el az esetleges vonások összeségétől, mit hagy el belőlük, mit hangsúlyoz élesebben, ez természetesen függ az ábrázolt személy arckatától, fiziognómiai természetétől. Vannak arcok, melyek monumentális vagy kifejező formáikkal a művésznak mintegy már előre dolgoztak. Gondoljanak Bismarckra. A művészek sem egyformák. Az igazán nagy művész sokkal merészebben fogja a mintaképet jellemzetes értelemben átalakítani, míg a gyengébb tehetség kicsinyes félnépszerűséggel másolja a részleteket is, munkájának nem lesz szárnyalása.

Látjuk tehát: a portrait megítélésénél nem a természetutánzás foka a művészi becs egyetlen értékmérője, mint ami fényképekkel elárasztott korunk hiszi. Aki még nem tudná, azt a görög portraitművészet remekeinek a szemlélete meg fogja győzni, hogy a portrait mint művészi alkotás a művész teremtő lelkének is egy nagyszerű megnyilatkozása, hogy az arckép nemcsak történeti és antropológiai dokumentum, művelődéstörténeti illusztráció, hanem művészi alkotás, valamely művészi akarat formai kifejezője is. Aki ily szempontból nézi és akarja megérteni az arcképszobrászat emlékeit, azt nem teszi majd ítéletében tanácstalanná a mintaképpel, a modellel való összehasonlítás, az ellenőrzés lehetetlensége s abban nem csupán a nagy nevek varázsa fog ez iránt a műfaj iránt érdeklődést kelteni. Aki művészi kinyilatkoztatást, mesterművet

kerés, a névtelenül ránkmaradt antik képmások között is eredményesen kutathat.

A portrait, az egyéniség művészi ábrázolása nem primitív műfaj, hisz Görögországban is csak az 5. század utolsó tizedeiben indul erősebb fejlődésnek. Az ebből a korból ránkmaradt arcképszobrok vonásai nagyobbára tipikusak, az egyéni tartalom igen csekély bennük. Jó példája ennek a felfogásnak Kresilas Perikles-feje, mely mintegy formai foglalata a kiváló athéni férfiúnak. Perikles Athénje még nem becsülte sokra az egyént, kinek az értékét az állampolgárság szabta meg. Előkelő férfiúhoz nem illett a fölundulás, mely az arc nemes harmóniáját megzavarja. Ezért jut be a valóság csak kerülő úton a görög művészetbe. A kentaurok stb. ábrázolása adott a művészeknek először alkalmat arra, hogy a valóság elemei közt a rútat is megfigyeljék. Ezek a nyers elemek később beférkőznek az arcképszobrászatba is, de a görög portraitművészetet áthatotta az a meggyőződés, hogy az igazi portraitművészet nem csupán a természet összes jegyeinek hű lemásolása, hanem bizonyos lelki sajátságok és hajlamok testi tükörképe, tehát: jellemrajz. A realisztikus arcképszobrászat első nagy mestere Demétrios, Euripides kortársa volt. A 4. századból egész sorozata maradt ránk az értékes arcképszobroknak; közöttük az athéni politikai és társadalmi életnek legkiválóbb alakjai vannak megörökítve. (Az előadó vetített képekben mutatja be Platon, Sophokles, Demosthenes stb. szobrait.) A szobrászati példák mesteri megoldását mutatták annak, miként tudták a görög művészek az egyéni jellemzést az egész testre kiterjeszteni. Az állás, a taglejtés, a ruha mind hatásos és jellegzetes eszköze a művészi kifejezésnek.

A realizztikus portrait legkövetkezetesebb kifejlődését Lysippos iskolájában érte el. Ennek az iránynak nagyszerű példája az antikytherai filozófus bronzfeje. A jellemportrait valóságos csodái az úgynevezett irodalmi ideálképmások, melyek messze letűnt idők fiziognómiailag ismeretlen szellemi nagyságait akarják kifejező képben kortársaik elé varázsolni. Ilyenkor a művész az arcot az irodalmilag ismert léleknek valóságos tükörképévé tehetette. E műfaj legmesteribb példája Homeros arcképe a Kr. e. 2. századból. Menandros és Poseidonios vígjátékírók képmásai bizonyítják, hogy a görög művészeknek a finom diszharmóniák iránt is volt érzékük. A realizztikus portrait mellett a hellenisztikus korban nagy virágzásnak örvendett az ideális irányú arcképszobrászat is, melynek középpontja Nagy Sándor hatalmas alakja volt. Őt és a többi hellenisztikus fejedelmet szívesen ábrázolták a művészek az acélos energia s az ifjú szenvedelem tüzeiben, fölindult vonásokkal, melyekhez rendesen gazdagon hullámzó hajkorona adja meg az erőteljes és kifejező kísérő akkordokat.

II.

A portrait mint műfaj aránylag közel fekszik az emberek érdeklődési köréhez s mivel egy egész élet története, küzdelmei és sikerei, szenvedései és viszontagságai adják meg hozzá a kísérő érzelmi akkordot, mindenkiben találkozik a rokonérzésnek néhány szála, mely a portrait sajátos atmoszférájába vezet. Minél gazdagabb a személy, kinek vonásait az arckép őrzi, annál általánosabb és fokozottabb az érdeklődés.

Ez magyarázza meg azt, hogy az ókori portrait-

művészet iránt való érdeklődés történeti alapon indult meg. A római szobrászat körében főleg a császárok képmásai kötötték le a gyűjtemények látogatóit és a kutatókat. Ezeknél a képmásoknál a történeti események fűszere rögtön éles háttérrel és világos tartalmat adott ezeknek az alkotásoknak. A művészi ábrázolás problémájával ez a történeti szempont nem törődött.

A római portraitszobrászat művészi jelentőségét és erejét igazában csak azóta ismerjük, mióta a névtelenül ránkmaradt arcképek gazdag sorozatára rátérő a figyelem s észrevették, hogy a nagy történeti jelentőség és a művészi érték nem mindig esik össze. Aki a római portraitművészetet egyoldalulag, csak császárok képmásaiban ismerné meg, a rómaiak művészi képességeiről csak nagyon hiányos fogalmat kapna.

Éppen a római portraitművészet tán legfényesebb korszakának, a köztársasági időnek csaknem valamennyi képmása névtelenül maradt ránk s az is kétségtelen, hogy nem szellemi hősökkel, lángelmékkel állunk szemben — és mégis megbecsülhetetlen megnyilatkozásai ezek egy nagy művészi képességnek. Ebben minden kutató egyetért.

Sokkal bonyolultabb kérdés azonban a római arcképszobrászatnak a göröghöz való viszonya. Mindenki érzi azt, hogy a becsületes, józan római köztársasági arcképszobrokban új elemek kerülnek fölszínre s ennek az újszerű benyomásnak a forrását a legtöbbben új művészi felfogással s a művészi ábrázolás új eszközeivel magyarázzák. „Midőn a görög művészet befejezte pályafutását, midőn a formai szépség kimerült vagy elhalványodott, egyes művészek egészen újtajta és csodálatos képmásokat teremtettek. E római mellképek szépségének a titka, hogy szépségük egészen más,

mint a görög szobrászaté s a művészek a hatást egészen más eszközökkel érték el.“ Így jellemzi Vernon Lee s nyomában sokan mások a római portraitművészetnek a göröghöz való viszonyát.

Addig, amíg a hellenisztikus arcképszobrászatot csak a fölindult szenvedélyben égő, ideális irányú fedelmi arcképek révén ismertük, jogosult volt ez a felfogás. Ma már azonban emlékanyagunk váratlan meggazdagodása megtanított arra, hogy a Kr. e. 2. és 1. századi művészet nemcsak a lélek dinamikáját tudta mesterien ábrázolni, hanem intenzív természet-megfigyelésével az indulatmentes arcot is teljesen valószerűen ábrázolta, — ez a felfogás alapjaiban megrendült.

A római portrait sajátosságai gyanánt rendesen az ábrázolás nyers, valószerű realizmusát, kíméletlen valószerűségét s a kifejezés józan, becsületes értelmességét és erkölcsi erejét szokták hangsúlyozni. A valószerű ábrázolásban rejlő művészi eszközök ugyanazok, melyeket a hellenisztikus művészet is kiaknázott a maga céljaira. Ha az arckép, melyet Itáliában ugyanazokkal a művészi eszközökkel teremtettek mint Görögországban, a görög képmásoktól mégis lényegesen eltér, úgy ennek az okát az ábrázolt emberanyag eltérő fiziognómiai alkatában kell keresnünk. A római köztársasági arcképszobron az erőteljes, józan, értelmes római parasztság képviselőit látjuk magunk előtt, akiknek egész valóját és lelki alkatát áthatják az etnikailag összekötő kapcsok, bizonyos faji sajátosságok, melyek valamennyi köztársasági portraiban föltalálhatók. A római parasztság alacsony műveltsége, szellemi igénytelensége természetesen nem vezethette a művészeket a pszihikai jellemportrait felé.

Ezekben az arcokban egészen más elemek döntötték el a kifejezés jellegét, mint a szellemes, eleven, nyugtalan belső világú görögöknél. Amíg a görög arcképek mindegyike egy-egy sajátos hangnemben tartott lelki kép, addig a római képmásokban az egyéni tartalom gazdagsága csak az arc külső, fizikai vonásainak változatosságában jut kifejezésre. A pszihikai tartalom inkább faji, mint egyéni sajátság.

A portraitnak, ennek az inkább külsőleges, fizikai felfogásának van a felhozottakon kívül még egy más, nagyon fontos indoka: amíg a görögöknél először a szellemi és testi kiválóság jutalmazása vezetett az egyéni ábrázoláshoz, addig a rómaiaknál a portraitművészet gyökérszála a vallási élet talajába nyúlnak vissza. Polybiosból tudjuk, hogy a római előkelőket megillette a jog, hogy elhunyt családtagjaikról viaszlenyomatot készíthettek. Az ősöknek ezeket a viaszképmásait az atriumban faszekrényekben őrizték. Temetések alkalmával ezeket a viaszképmásokat színeszek öltötték magukra, akik kocsin ülve ünnepi nyugalommal hordozták azokat körül a menetben.

A római portraitnak ez a halotti maszkhoz való szoros hozzákapcsolódása érthetővé teszi, hogy a belső jellemzésre való törekvés hiányzik belőle. A vallásos célnak a nyers lenyomat is megfelelt. Művészi jelleget a római ősök portraitja csak akkor kapott, midőn Itáliát meghihlette a görög művészet formavilága, a görög formaérzék, midőn a görögökkel való érintkezés révén a rómaiak a művészi ábrázolás tökéletes eszközeit megismerték. A római portraitművészet a hellenisztikus portraitművészet nélkül elképzelhetetlen. Ez volt az ő faculté maîtresse-e.

A köztársasági arcképek parasztos, józan és fur-

fangos fiziognómiai alkatával szemben Pompejus, Ciceró és Caesar képmásain már fejlettebb belső műveltség, nagyobb intelligencia nyomait látjuk. A republikánus arcképek nyers valószerűségét bizonyos idealizmus, nemesebb felfogás váltja föl, mely Augustus korára általán jellemző. Ennek az újabb felfogásnak a hírnöke a vatikáni, Primaportában talált Augustus-szobor, amely teljes harci díszben, szónokolva ábrázolja a nagy császárt. Augustus nagy értelmi képességeivel szemben utódainak arcképein a lelki és testi elfajulás bélyegét látjuk. A Flaviusok idejében az arcképszobrászat ismét nagy virágzásnak indul. E kor művészi alkotásainak legkiválóbbjait nem a császárok, hanem ismeretlen magánosok ábrázolásaiban találjuk. A realizmus bizonyos impresszionisztikus hangsúlyt kap. A felület egész sajátos anyagszerűsége rajta van ezeken az arcokon. A hajkezelés az Antoninusok korában érte el a legnagyobb virtuóizást. A haját nem rajzolták, hanem tömegében optikai eszközökkel éreztették. Ebben a korban kezdik a szemcsillagot bevájt körrel sejtetni. E technikai újítások még e késői korban is görög behatásra vallanak. (Ennek előadó több bizonyítékát sorolja föl.) A portraitszobrászat Caracalla idejében éli utolsó virágzását s éppen a császárnak az arcképei e virágzás legkiválóbb termékei. Gordianus és Gallienus képmásai már a hanyatlást mutatják. Constantinus idejében a dekoratív szempontok nyomulnak előtérbe s a portraitművészet nagy korszakának is vége. (Az előadó a nagyszámú férfiszobrokon kívül számos női képmást is bemutatott vetített képben.)

Midőn az ókori művészi teremtő erő a Kr. u. 4. századdal végkép kimerült, századoknak

és századoknak kellett elmúlniok, míg az ember egyéni ábrázolása ismét hasonló művészi fokot ért el, mint az ókori népeknél. A 15. században ismét Itália földje az, amely a portraitművészet nagy virágzásához talajt szolgáltatott. Aki az olasz quattrocento nagy mestereinek, Antonio Rosselinónak, Benedetto da Majanónak arcképszobrait szemügyre veszi, csodálkozva fogja látni, hogy felfogásban és kifejezésben, a realisztikus eszközök mesteri fölhasználásában mennyi rokonság fűzi össze ezeket az alkotásokat a római köztársasági portraitszobrászat remekeivel. Mintha ugyanannak a lélekalkatnak, ugyanannak az etnikai psychének a megnyilatkozásait látnók magunk előtt. És ez az összefüggés, ez a századokon át való egymásba kapcsolódás annál jelentősegteljesebb és érdekesebb, mert utánzásról szó sem lehet, ellenben azonosak voltak a művészi teremtés pszichológiai föltételei.

Isteneszmény és portraít a görög művészetben.

(1917.)*

A kérdés, mellyel foglalkozni kívánok, sokkal terjedelmesebb, semhogy a rendelkezésemre álló rövid időben kimerítő tárgyalását megkísérelhetném. Figyel-

* A konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézetben 1917. május 5-én tartott előadás. Megjelent az intézet Közleményeinek 2. füzeteként. Budapest-Konstantinápoly. 1917. 18 l.

műket éppen ezért mai előadásomban kizárólag a görög művészi isteneszmény és portrait egymáshoz való viszonyára óhajtom összpontosítani. Ki akarom mutatni, hogy az isteneszmény és a portrait, ezek a látzólag ellentétes műfajok, nemcsak hogy szorosan összetartoznak, de egymást fejlődésükben kölcsönösen meg is határozzák. Rokon alkatúak, mint a mészke és a márvány, melyek ugyanazon bányák mélységeiből kerülnek elő. Valamint a mészke a márványban, úgy támadnak a legmagasabb emberi értékek az isteneszményben új életre megtisztult, kristályos alakban.

Görögország isteneit, akiknek lakukba való visszatérését Schiller az ő nagy hírű költeményében siratja el, a görög művészet meggyőző ábrázolásai révén valamennyien ismerjük. Azt azonban csak kevesen tudják, hogy a görög szellemi élet hőseiről, a görög fejedelmekről, államférfiakról, költőkről és filozófusokról is hiteles és meggyőző képmások maradtak ránk, hogy a görögök nemcsak az isten-, hanem az emberábrázolásban is páratlan mesterek voltak, hogy nagyszerű isteneszmények mellett ragyogó arcképeket is teremtettek, melyekben e műfaj legmagasabb céljai világ-történetileg először valósulnak meg tiszta, örökérvényű fogalmazásban.

A modern felfogás szerint a portraitművészet főfeladata az egyéni formák minden fenntartás nélküli, hű lemásolása. A megvesztegető külső hasonlatosság a főkövetelmény. E felfogás szerint a művésznek a meglévő valósághoz szigorúan kell ragaszkodnia. Munkája csak szolgai utánczás, melyben az alkotó tevékenységnek alig jut szerep, s az eredmény: az ábrázolás külső hitelessége. A szemlélő valóságos fizionómiai okmányt lát maga előtt, mely pontos és min-

den ízében megbízható, mint növény lenyomata a közeten; mint művészi alkotás azonban ez a megoldás mindig az elégedetlenség érzését váltja ki belőlünk. E megoldásnál ugyanis a külső megbízhatóság mellett hiányzik egy második, emberábrázolásoknál még fontosabb tényező: a belső hitelesség. A külső hitelesség alapja a valóság, az élő ember vonásainak összesége; a belső hitelességnél ellenben az a képzet az irányadó, melyet bensőnkben az ember lelki és erkölcsi lényéről, szellemi és jellembeli tulajdonságairól megalkotunk magunknak. A pusztán külsőleges utánzás csak a legritkább esetben biztosítja egyúttal a portraít belső meggyőző erejét is. Az arc, amint erről nap-nap után meggyőződhetünk, az ember egész énjének, szellemi és erkölcsi egyéniségének rendesen nem hű tükörképe. Bizonyos kisebb-nagyobb eltérés az egyén külseje, fiziognómiája és az egyén képzete között csaknem mindig megállapítható. Minél nagyobb mármint az egyén jelentősége, annál inkább növekszik bensőnkben az időhöz nem kötött képzet hatalma a véletlen esélyeitől függő, változó valósággal szemben, annál sürgetőbben kívánjuk művészi ábrázolás esetén a valóságnak az uralkodó képzet értelmében való korrekturáját, átalakítását.

Ez az az út, melyet a görögök portraitművészetükben követtek. A meghatározó főformák tisztult, leszűrődött egyszerűsítése révén mintegy föllebbentették a természet fátyolát s a külső jelenség esetleges, kapcsolat nélkül való jegyeit a kép-képzet meghatározó, beszédes tényezőivé tették. A görögök egészen kivételesen értettek ahhoz, miként kell portraítábrázolásoknál nemcsak az arcot, hanem az alakot, annak állását, tartását és ruházatát a jellemrajz hatásos, szük-

ségszerű tényezőjévé tenni. Portraitművészetük arra törekszik, hogy a fizikai jelenséget minden ízében lelki jellemképpé alakítsa át. Ez a felfogás, mely a műfaj legmagasabbrendű megnyilatkozásaihoz, a jellemportrait-khoz vezetett, tette lehetővé, hogy a görögök portraitművészete isteneszményeik megteremtésének nagyszerű, előkészítő iskolája lett.

Írott források és emlékek egyaránt igazolják, hogy a görög művészetben az ötödik század végétől kezdve a jellemportrait mind erősebben teret hódít. Elég, ha Pliniust idézem, aki Silanion Apollodoros arcképéről azt mondja, hogy benne a művész nem az embert, hanem a haragot öntötte ércbe, s Plutarchos szavaira emlékeztetek, melyek szerint egyedül Lysippos tudta Nagy Sándor jellemét ércben megszólaltatni; szobrán a külső alak szépsége s az erő kifejezése magasabb egységben forrott össze.

Az írott forrásoknál is világosabban és meggyőzőbben beszélnek az emlékek. Különösen az irodalmi nagyságoknak többszörös átdolgozásban ránkmaradt arcképei ékesszóló tanúságai a jellemzésre való törekvésnek. Sophokles és Euripides portraitja két (10. tábla 1., 2. és 17. tábla 1., 2.), Sokrates arcképe pedig három (10. tábla 3.; 17. tábla 3; 10. tábla 4. kép), felfogásban egymástól lényegesen eltérő feldolgozásban maradt ránk. Az arcképek legkorábbi, időrendben első változata még az ábrázoltak életében keletkezett s így a legnagyobb külső, azaz ikonográfiai hitelességre tarthat igényt, de rajtuk a test és a lélek, mint össze nem vágó szöveg és dallam, még nem fedik egymást teljesen. A későbbi átdolgozásokban mindjobban előtérbe nyomul a törekvés, hogy az arcvonások kifejezése az ábrázoltakról a köz-

tudatban élő irodalmi képzetet megközelítse. Az ikonográfiai megbízhatóság az irodalmi igazságnak engedni át helyét. Ugyanilyen szempontok vezették a modern művészek körében Houdon francia szobrászt, midőn Napoleon és Voltaire képmásait évek múltán másodszor átdolgozta. Csak a második átérlelés által kapták meg ezek az alkotások mint világtörténeti jellemképek örök értéküket.

Sophokles és Euripides arcképeik második, Lykurgos idejéből való átdolgozásában (10. tábla 2 és 17. tábla 2) úgy jelennek meg előttünk, amint költői lényük tragédiáik alapján az athéni nép lelkében élt: Sophokles mint előkelő világfi a férfikor delén, fölépésében fölényes biztonság és színészi számítás; Euripides mint barázdás arcú, mogorva és elégedetlen aggastyán, kinek vonásaira kiült az emberismeret keserősége. Különösen nehéz feladatot oldott meg a Sokrates-portrait második átdolgozásának (17. tábla 3) mestere, midőn a pórias, nemesség nélkül való, rút arc formáiban, hol tömpe orr tövéen apró szatírszemek csillogtak, azok diszharmonikus önkényét feloldva, a léleknek valóságos aranybányáját tárta fel. A Sokrates-portrait utolsó, teljesen szabad átdolgozásának (10. tábla 4) művésze végül a fiziognómiai hűséggel egyáltalán nem törődött; minden igyekezete csak arra irányult, hogy alkotásán a kifejezésnek mártírfilozófust jellemző démoni erejét és rajongó tüzeit éreztesse. Sokrates arcképe ezáltal eltávolodott a földi valóság köréből s az irodalmi ideálportrait-k szférájába emelkedett. Oly műfaj ez, melynek művelését a görögök már az 5. és 4. században megkezdték (l. a lecsukott szemű Homeros-arcképet és Pittakos mellképét, azután Periandros és Bias hermáját), virág-

korát azonban csak a hellenisztikus időkben érte el.

Az ideálportrait-k megalkotásánál a művészt semmiféle külső hagyomány, zavaró valóság nem köti. A benne élő képzet alkotásában tisztán és csorbítatlanul ölthet testet. Feladata abban áll, hogy a benne élő s a köztudatban gyökerező irodalmi képzet számára fiziognómiai egyenértéket teremtsen. A legpompásabb ilyfajta megoldás örök időkre a hellenisztikus Homeros-arckép (17. tábla 4) marad, melyben az alkotó művész képzelő ereje a bonyolult formák szinte kaotikus sokaságán fensőbbeséges biztonsággal lett úrrá. Az általa nyújtott megoldást, minthogy a képzet maradék nélkül benne foglaltatik, szinte szükségszerűnek, változhatatlannak s az egyetlen lehetőségnek érezzük. Varázsa alól még Rembrandt sem szabadulhatott.

Az irodalmi ideálportrait-k, a művészi képzelő és alakító erő e csodálatos teremtsései a portraitművészet legfinomabb és legmagasabb elágazásai, melyek már csaknem hogy az isteneszmények ragyogó fénykörébe nyúlnak át. A feladat, melyet a művészeknek az isteneszmények megteremtésénél meg kell oldaniok, egészen hasonló, mint az ideálportrait-k megalkotásánál. Hiszen az isteneszmény nem más, mint valamely határozott isteni személyiség meggyőző képe, fiziognómiai egyenértéke; az istenség maga viszont nem egyéb, mint az ember erkölcsi és szellemi tulajdonságainak felfokozása egy bizonyos irányban a legmagasabb és legtisztább lehetőség határáig. Az isteneszményben tehát az emberi lény fokozott, salakmentes alakja szóval meg telt, tiszta akkordokban. Az erkölcsi és szellemi jellemkép magasabb egysége és tisztasága, a formák szigorú, szinte parancsoló belső következetessége az isteneszmények jellemző sajátossága az emberábrá-

zolásokkal szemben. A görög isteneszményeknek az egyes, elszigetelt, egyéni jelenségeket kiragadó arcképekkel szemben egyetemesebb, nagyobb a jelentősége. Rajtuk az egyéni értékek a művész öntudatos átalakító és újjáteremtő munkája által az emberi mulandóságon diadalmaskodó, általános, tipikus érvényességet kapnak. Az isteneszményekben a kifejezés legmagasabb belső igazsága és egységessége a forma legmagasabb külső igazságával és egységességével párosul.

A mondottakból önként következik, hogy a művészi teremtés munkája az isteneszményeknél és a jellemportrait-knál azonos úton jár s a használt eszközök is azonosak. Mindkettő számára elengedhetetlen feltétel az emberi arc formáinak és kifejező értékeinek alapos ismerete. Jellemző, hogy a fiziognómiai problémák tudományos tárgyalásával a görög irodalomban első ízben ugyanabban az időben találkozunk, midőn az első nagyszerű isteneszmények és képmások készültek.

Az emberi arc kifejező értékei nem annyira a csontszerkezetben, mint inkább az ezt övező izomrendszer sztatikájában és dinamikájában rejlenek. A lelki mozgalmak az arc vonásaiba állandó jegyekkel avagy csak átmenetileg, tűnő reflexmozgásokkal, olykor meg öntudatos izomjátékkal rajzolódnak belé. Az arc mozgalmak formaélete összes egyéni elemeivel mélyebben vésődik rendszeren emlékünkbé, mint a változásnak ki nem tett struktív elemek, pl. a koponyaalkat. A görög művészek a 4. századtól kezdve alkotásaikban már az arckifejezés összes értékeit és változatait megszólaltatták. A természeti formák minden újabb meghódítása részükre a kifejezés új lehetőségeit jelentette. Ez a csodálatos képesség magyarázza meg azt, miért nem

fajulhatott el a görög portraitművészet még a hellenisztikus korban sem külsőségekhez tapadó, nyers realizmussá. A természeti formák a görög portraitébrázolásoknál mindvégig a belső valóság építőkövei maradnak.

A görög művészek a jellemzés eszközeül nemcsak az arc tulajdonképeni struktív elemeit, a homlokot, a szemöldököt, a szemet, állat és száját használták fel, hanem a haját és szakállat is. A haj- és szakállviselet a görög arcképeken nem a divat szeszélye, hanem a művészi koncepció határozza meg, mely ezeket a látszólag mellékes formákat is a jellemfestés nagyszerű, hatásos kísérete gyanánt használja föl. Az agg Euripides (17. tábla 1) fáradt, hervatag vonásai a két oldalt leomló hajfürtök által szilárd, tektonikus keretet kapnak. Nagy Sándor (11. tábla 1) ifjú, nyílt homlokát dús, nyugtalanul kétfelé csapódó hajtömeg koronázza. Egyes furfangos észjárású szofisták portraitján (11. tábla 2) pedig a haj és szakáll kuszán és gondozatlanul, fegyelmezetlen tenyészet módjára lepi el az arcot és a homlokot.

Csak az éles megfigyelőképesség s a formák belső jelentőségének ez a csálhatatlanul biztos, ösztönös átérzése képesíthette a görög művészeket arra, hogy tisztán képzet, pusztán belső meglátás alapján meggyőző emberi és isteni jellemképeket, ideálportraitokat és isteneszményeket teremtsenek.

És ez az istenáldotta művésznép képzelőereje szárnyalásának és kiapadhatatlan alkotó erejének legszebb bizonyosságát isteneszményei színekben és egyéni árnyalatokban gazdag sorozatával szolgáltatta. A kifejezés hangregiszterének minő bősége és változatossága Zeus magasztos fenségétől (13. tábla 1), Sarapis bo-

rongós, zordon komolyságától (15. tábla 2) a jókedvűn vigyorgó Pan állatias szenvedélyéig (12. tábla 1); Aphrodite tiszta, fennkölt szépségétől, Demeter csöndes, lemondó anyai fájdalomtól (15. tábla 1) a menádok mámoros vadságáig, önfeledt őrvongásáig (12. tábla 2); az Eros-fejek édes-bús, érzéki varázsától (12. tábla 3) a szatírgyerkcöcök gyermekesen nyílt, pajkos, derűs pillantásáig (12. tábla 4). De nemcsak az isteni lények eltérő természetében rejlő feladat sokfélesége ingerelte a művészek fantáziáját mindig újabb és újabb megoldás felé, hanem egyazon istenségek ábrázolásán belül is érvényesült a változó korok és művészegyéniségek felfogásának különbözősége. A művészek alakító ereje, melyet dogmatikus előírások korlátok közé nem szorítottak, szabadon csapongott s az istenségeknek majd ezt, majd azt a tulajdonságát hangsúlyozta az ábrázolásban erősebben. A mylasai Zeus-fejen (13. tábla 2) az istenek fejedelmének szelíd, emberbaráti jósága kapta a vezető szerepet, az otricoli Zeus-mellképről (13. tábla 1) viszont isteni fenség, emberfölötti értelem és erő sugárzik alá; a pétervári hellenisztikus Zeus-fej (13. tábla 3) fáradt vonásairól pedig a kortól megtört, fáradt ember ideges érzékenységének akkordjai szűrődnek felénk. S mennyire jellemző, hogy míg a Zeus-fejek vonásaiban, fölépítésében szigorú rend és szimmetria uralkodik, addig Poseidonnál (14. tábla 1) az arc alkatának nincs szigorú építészeti szerkezete. Zeusnál (13. tábla 1) még a hajfürtök elrendezésében is benne él az isteni logos, Poseidonnál ellenben nedvességtől kusza, csapzott fürtök övezik a homlokot. Nemcsak a tenger ura, de az alacsonyabbrendű vízi istenségek is vonzották a művészek alkotó képzeletét.

Minden ilyenfajta ránkmaradt emlék egy-egy elhatározó művészi tett; nemcsak a görög Olympusnak, de benső világunknak, megjelenítő képességünknek is meggazdagodása. A vatikáni hermában (14. tábla 3) a művész a győzelmesen elterülő elem öserejét és áthathatatlan hidegségét faragta márványba. A Nilusfej (14. tábla 2) szélesen aláomló haja és szakállja az esőtől átitatott, dús tenyészet szépségével hat; tekintetének méléző búskomorságában pedig mintha távolról morajló hullámok panaszát hallanók. A tritonok (14 tábla 4) és tengeri kentaurok fájdalmas pátoszában és emésztő vágyódásában a böszült tenger viharzó szeszélye és ezernyi veszélye talált hangot. Nemcsak a mélyből nehezen feltörő tekintet, de a haj is részesévé lesz e félállati lények sóvárgó belső nyugtalanságának: fürtjeik, mintha szél kapna beléjük, ziháltnan csapódnak szerte.

Az istentípusok és eszményi fejek sokasága révén a görög művészetet általában az idealisztikus jelzővel szokták illetni. Ez a szó a 18. század klasszicizmusának hatása alatt a művészettörténeti irodalomban bizonyos megbélyegző mellékízt kapott s a meggyőző életvalóság hiányát, tartalmatlan formai közhelyek használatát szokták vele jelölni. Ilyen értelemben a görög művészetre az idealisztikus jelző egyáltalában nem illik. A görög művészet idealizmusa azt jelenti, hogy ez a művészet nem érte be a pusztá formai ténymegállapítással, hanem a formákat belső és külső igazságra érlette. A görög eszményi fejekben rejlő igazság az egyéni formák igazsága egész katekizmusának ismeretét feltételezi. Tisztult, magasabb emberi akkordok azok, melyek az isteneszményekben fölcsendülnek. Az emberi lélek borongós komolysága,

mely a londoni ú. n. Nagy Sándor-fejbe (15. tábla 3) is befészkelte magát, adja meg a Sarapis-eszmény (15. tábla 2) alaphangját. A gallusfejek dacos, vad szénvedélye változott formában mintha a tritonokban lobbanna fel újra. S a pergamoni hellenisztikus uralkodó szobra (16. tábla 2) és a melosi Poseidon (16. tábla 1) azért tűnnek rokon lényűeknek, mert a formákat mindkettőnél azonos tartalom: a fölényes fejlődési öntudat szinte dagályos mozgalmassága járja át. Ezek a párhuzamos esetek, midőn az isten- és ember-ábrázolás hangszerén rokon melódiák hullámanak át, nagyon tanulságosak, mert a görög művészet jellemfestő erejének legmeggyőzőbb bizonyosságát szolgáltatják. Az egyéni formák földi régiójának páratartalma a teremtő művészlélek magasságaiban ideális típusokká, isteneszményekké sűrűsödik s onnan újra meg újra termékenyítőleg csap alá a művészi élet egész gazdag tenyészetére. A kép-képzetek bősége és csodálatos fölszívó képessége az egyéni megfigyelésekkel szemben magyarázza meg azt, miért érez a szemlélő minden egyes görög portraiban egyúttal általános emberi tartalmat is és miért lakozik minden görög eszményi fejben az egyéni élet melegsége és meggyőző életvalósága.

Csak mint az ember kitűnő ábrázolóí lehetek a görögök az istenek kitűnő ábrázolóivá. Ebben az értelemben portraiművészetük isteneszményeik megteremtésének nélkülözhetetlen előkészítő iskolája volt.

Az isteneszmények és portrait-k azok az alkotások, melyekkel a görög művészek s velük az athéni nép örök babérokat szereztek. Szemléletükbe merülve kigyúlnak emlékünkből azok a lelkes szavak, melyekkel Görögország legnagyobb államférfia, Perikles

halotti beszédében s a legnagyobb görög tragikus költő, Euripides, a Medeia egyik karénekeiben szülővárosukat dicsőítik. Rajongó lelkesedésüket mi is átérezzük; mi is szeretjük és becsüljük azt a pompás várost, mely az egész emberi művelődés iskolája lett, ahol minden emberi képesség szárnyas életre kelt, a várost, mely oly ember- és istenábrázolásokat hagyott ránk, melyek életerejének az idő nem árthat s melyek ma is még, mint emberi valónk legértékesebb és legmagasabb képviselői valamenyiünk drága kincsei.

Adatok a görög portraitművészet esztetikájához.

(1926.)*

A görög filozófusoknak és íróknak a portraitművészet feladatáról szóló, ránkmaradt nyilatkozataiban a változhatatlan egyéni létnek, a jellemnek ábrázolása a legfőbb esztetikai követelmény. Sokrates a fiziognómiai problémáknak már első jelentkezésekor arra inti a szobrászokat, hogy alkotásaikban a jellemet, a lelki indulatokat fejezzék ki. Xenophon, Mem.

* Beiträge zu einer Aesthetik der griechischen Porträtkunst. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. (Wien, Krystall-Verlag) IV. 1926. 52—58. — A tanulmány fordításának és közlésének engedélyezéséért köszönetet mondunk a folyóirat kiadójának, az „Institut für Denkmalpflege“-nek — Bécsben és a Krystall-Verlag tulajdonosának, Dr. Franz von Juraschek úrnak, Linzben.

III. 10. ἀπομιμείσθαι τῆς ψυχῆς ἡθους; . . . τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμείσθαι . . . Δεῖ ἄρα τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν.

A csupán külsőségekre szorítókozó valóságábrázolást Platon is elvileg elutasítja, sőt Phaidrosában (270 a) azt követeli, hogy a szobrász a gondolkodó ember szellemi magasrendűségét τὸ ὑψηλόνονν fejezze ki. (V. ö. továbbá Phaidros, 246 d: ἡ πτεροῦ δύναμις τὸ ἐμβριθεὶς ἄγειν ἄνω μετεωρίζουσα, ἣ τὸ τῶν θεῶν γένος οἰκεῖ. = A szárnynak az a természete, hogy a nehezet felemeli a magasba és oda viszi, ahol az istenek laknak.) Ugyanez a meggyőződés hatja át Aristotelest, amikor a művészetet úgy határozza meg (Poet. c. 9. p. 1451 b 5), hogy az a dolgok lényegéről képalakba sűrített kinyilatkoztatás. És még maga a későkori Plutarchos is bizonyos megvetéssel beszél Nagy Sándor életrajzában a tisztán külsőleges természetleírókról és a szobrásztól a szellemi hasonlóság, a jellem ábrázolását kívánja. A kifejezés hordozójaként az arcot és főként a tekintetet jelöli meg (Plutarchos: De Alex. fort. et virt. 3; Alex. 1.)

Ezeknek az írói nyilatkozatokban ránkmaradt esztetikai követelményeknek megfelelően a jellemportrait lett a görög arcképművészet tulajdonképeni problémája. A portrait a görögség számára az egyéni felfogásba kristályosodott emberi értékeket jelenti. Az a törekvés, hogy a jellemet minden elfátyolozó esetlegesség kiküszöbölésével a lehető legteljesebb világossággal ábrázolják, természetesen magában rejti azt a veszedelmet, hogy az eredetileg egyénileg lehorgonyozott vonások a tipikusba, az általános emberibe siklanak át. Az egyéni jegyek azonban a gö-

rögök számára — és ezt nem szabad elfelejtenünk — csak az általános emberihez való adalékként nyerne magasabb értéket. A két kérdés: milyen volt az ember és milyennek kell lennie az embernek, a görögöknél sohasem vált el élesen. Ebben a valódi görög idealizmusban igen nagy etikai érték rejlik. A görög kezek alkotta pompás jellemképekben szellemi realitások mint földi létünk lehető legnagyobb szellemi és etikai kinyilatkoztatásai s egyúttal mint világító példák tárulnak az emberiség elé. Valamely nagy, az átlagot meghaladó egyéniség átélésének nemcsak szóban, hanem képalakban is megvan a maga fölemelő, nevelő hatása. A legmagasabbrendű emberi értékeknek számunkra éppen a mi lényünkkel egyenértékű, egyéni alakban van legnagyobb vonzóereje. Az a képesség, hogy az egyes esetben mindig az általánost is meglátják, hogy az egyéniség nielyéből mindig az általános magasságába tudnak föllendülni, ez az, amit én a görögség képalakító fantáziájában szintetikus elemként szeretnék megjelölni. Így kell felfognunk Reynold nyilatkozatát is, mikor az arcképfestőről, aki tárgyát valóban fölemelni és megnemésíteni akarja, azt mondja, hogy ehhez semmi más eszköze nincsen, mint hogy azt közelebb hozza a típushoz.

Az a követelmény, hogy mint a nemzet nevelői a magasabb erkölcsi felfogásra hatással legyenek, a görögöknél nemcsak a költőkre, hanem a képzőművészekre is érvényes volt. A műalkotást nemcsak a szem, hanem a lélek számára is teremtették. Belsőleg és külsőleg megtisztult embereket kellett ábrázolniok. A görög költő- és filozófusszobrok csak mint a műveikben rejlő szellemiség szimbolumai és

hirdetői tölthették be képalakban is az egész népet nevelő szerepüket.* Pusztán külsőleges emberábrázolásnak ebben a légkörben nem volt magasabb művészi érvénye. Ilyen elvi jelentőségű esztetikai követelményeknek a görög arcképszobrászat csak jellemportraitnak értelmezve felelhetett meg.

Ha a görögök arcképművészetüket mindenkor jellemábrázolásnak fogták fel, melynél a szellemi és etikai egyenértékűség volt a legfőbb követelmény, akkor természetesen a görög arcképek esztetikai értékelése sem tapadhat pusztán külsőségekhez. A görög arckép mindig lélektani egyéniség-magyarázat és így is kell értelmezni. Az ábrázolt egyéniség szellemi megértése azonban csak szubjektív átélés alapján lehetséges.

És éppen ebben a kettős egyéni lehorgonyzásban rejlik minden arcképábrázolás különös érdekessége. Az arcképet, mint műalkotást, ugyanis nemcsak az ábrázolt egyéniség, hanem az ábrázoló művész is meghatározza. A szemlélő élménye a kettőnek egymáshoz való viszonyától függ. E viszony tisztázásában rejlik az arcképábrázoláshoz fűződő problémák nehézsége.

Az ikonográfia legfőbb célja az ábrázolt egyéniség objektíválása. Művészettörténeti szempontból ellenben az arckép mindenekelőtt a szubjektív ábrázolás és alakítás problémája. Az érdeklődés nem az ábrázolt egyénre, hanem az ábrázoló művész szub-

* Ez a felfogás még a késői római császárkorban is éreztette hatását. Ezt Favorinus tanúsítja, mikor arról tudósít, hogy szobrát a korinthosi könyvtár egyik előkelő helyén állították fel, hogy mintaképül szolgáljon az ifjúságnak. (Pseudo-Dio Chrys. Or. Corinth. 8, vol. II. 104 R.).

jektív interpretáló képességére összpontosul, miáltal az alapul szolgáló objektív tény a szubjektív valomás szférájába emelkedik.

A szubjektív emberi létnek jellegzetes, változhatatlan alapjaiban való jellemző megragadása volt az a legmagasabb fok, melyre a görög művészek törekedtek és amelyet elérhettek. Az átsuhanó, pillanatnyi hangulatok lerögzítése, amit Hals Frans oly szívesen használt fel megragadó egyéniségábrázolásai eszközül, a görög művészet számára, úgy látszik, még a hellenisztikus korban is idegen maradt. Ott képalakban még a legerősebb indulatok is a tipikus és időtlen elem magasságába emelkedtek.

Mint már említettük, minden arcképnek kettős egyéni értéke van: az ábrázolté és az ábrázoló művészé. Azokkal az esetekkel, ahol a művész saját egyéniségének lehető legteljesebb kiküszöbölésével úgyszólván teljesen fölolvad a modellben, olyan esetek kerülnek szembe, ahol a művész az ábrázoltat gondtalan szuverénitással állítja saját egyéniségének szolgálatába. Ezért vannak arcképek, amelyek többet árulnak el a művésztől, mint az ábrázoltról, — de lehet fordítva is.

A művészi egyéniség teljes kiküszöbölésének szélsőséges esete természetesen csak a belső jellemzésről való teljes lemondás árán volna lehetséges, azáltal hogy a művész kizárólag a külső valóság odaadó, kínosan pontos leírására szorítkozik. Abban a pillanatban azonban, amikor a művész az ábrázolandó egyéniséget jelleme egészében akarja megragadni, a probléma ilyen beállításában már egyéni állásfoglalás rejlik. Ebben az értelemben az arckép képalakba foglalt vallomás az ábrázolt személynek lényéről és jelle-

méről. Ezért minden képmás koncentrált képalakban való egyéniségábrázolás, nemcsak utánzás, hanem egyben beleélésben gyökerező alakítás is.

Különös nehézséggel járnak a portraitébrázolásnál azok a nem túlságosan ritka esetek, amikor jellem, szellemiség és külső megjelenés között észrevehető ellentét áll fönn. Minél jelentősebb az ábrázolt személy, annál erősebben érzi a szemlélő ezt az ellentétet. A külsőleg egyenértékű képforma és az irodalomból s történelemből ismert egyéniség elképzelése között mutatkozó ellentét mindenkor szinte az arckép belső igazsága és meggyőző ereje ellen elkövetett bűnként hat. Az ember múlandó és esetlegességektől függő külseje mint az arckép mértéke és értékmérője csak annak szemében irányadó, aki az ábrázolt egyént látta és személyesen ismerte. Mindenki más számára azonban, akinél az emlékezet ellenőrző szerepe kikapcsolódik, a külső megjelenés esetlegességeivel szemben a változhatatlan szellemi és irodalmi képzet nyer magasabb, sőt döntő jelentőséget. Az arcképnek, mint műalkotásnak csak akkor van időtlen érvénye, ha benne nemcsak a külső maszk csalóka hasonlóságát, hanem egyúttal, sőt még inkább az egyéni ember ábrázolását látjuk a maga egészében. A szellemileg és jellemükben szilárdan körvonalazott nagy emberek ábrázolásánál a belső ellenőrzés mindig vezető szerepet kap a külsővel szemben. A belső igazság követelményéből érthető meg a görög arcképművészetben a történeti és irodalmi jellemképek alkotására való törekvés. Igen jellemző, hogy a Sokrates-, Sophokles- és Euripides-képmások első, korabeli fogalmazását később az irodalmi képzet értelmében szellemi jellemképekké dolgozták át. (10. tábla 3, — 17. tábla 3, — 10.

tábla 4, — 10. tábla 1, 2, — 17. tábla 1, 2). Az időhöz kötött, egyszeri érvényű külsőbe találó alakító erővel vitték be a tisztult emberi lét időtlen örökkévalóság-értékeit. Az etikai és pszichikai jellemképeknek fölfogott arcképek ily módon mint az egyszeri érvényű emberi élet beszédes bizonyosságai, nemcsak külső dokumentumok, hanem igen nagy hatóerejű szellemi élmények. A minden idők legnagyobb arcképművészei az egyéni emberábrázolást ebben az értelemben a tisztult, általános emberi magasságába emelték. Mona Lisa arcképén, a nápolyi Euripidesen (*17. tábla 1*), Rembrandt Sisakos férfián a határolt, földi realitás az örökkévalóság földerengése folytán a végtelennek nyújt kezét. Csak ilyen alapon keletkezhettek a görög szobrászatban azok a pompás irodalmi eszményi arcképek, amelyek éppen a korlátlanul realizisztikus egyéniségábrázolás hatalmi eszközeinek alkalmazása által váltak hitelessé. Ezek az eszményi arcképek az ikonográfia szempontjából ugyan jelentéktelenek, és pusztán az irodalmi képzet sugallatára keletkeztek, de mindenkor a szobrászi képzelet legnagyobb alkotásainak tekinthetők. Ebben az értelemben jogosult, ha a hellenisztikus Homeros-arcképet (*17. tábla 4*), amelyen az elképesztően kíméletlen valóságábrázolást a művész látnoki ereje a költött jellemképben, mint valami csodában maradéktalanul feloldja, — minden külső hitelesség hiányában — feledhetetlen benyomás erejével ható világtörténeti jellemképnek tartjuk. A számos példányban fennmaradt Platon-arcképnél (*21. tábla*) viszont a feltételezett külső megbízhatóság dacára sem tudunk attól az érzéstől szabadulni, hogy ez a fogalmazás tulajdonképpen nem oldotta meg a Platon-arckép problémáját. Wilamo-

witz teljes joggal szólította fel az archeológusokat, hogy tovább kutassanak a valódi Platon-arckép után.

Teljesen megfelel a görög felfogásnak, ha a ránkmaradt Platon-arc képen kifogásoljuk a lélektani jellemzés hiányát. A Lykurgos-féle költőszobrok tanúsága szerint a nagy görög művészek, éppúgy, mint Michelangelo a két Medici-herceg síremlékszobrain, a külső hasonlóságot nyugodtan feláldozták a jellemábrázolás érdekében. A Pensieroso szobrát joggal nevezték Michelangelo idealizáló képessége legnagyobb teljesítményének: forse il più grande sforzo di idealizzazione sua artistica (Nitti). Az az eljárás, hogy ebben az idealizálásában az időhöz kötött, esetleges külső valóságot az időtlen lényegábrázolás kedvéért minden aggályoskodás nélkül feláldozzák, mint látuk, teljesen megfelel a görögök esztetikai követelményeinek.

Ha az arcképek nemcsak biológiai, hanem egyénileg differenciált lélektani dokumentumok is, akkor lélektani magyarázattal is tartozunk velük szemben. A megragadás ebben az esetben is megértést jelent, mert az arcképet csak mint valamely egyéniség kifejezését érthetjük meg egész valójában. Ha más műfajoknál, például az istenábrázolásnál megengedett, sőt szinte megkövetelhető a mélyenszántó szellemi és etikai értelmezés, akkor miért lenne ez éppen az arcképnél, ahol a kötelességszerű objektivitás mindig valamely egyénhez van kötve, megengedhetetlen? Az arcképnek mint a lelki élet bizonyítékának megragadása és értelmezése a görög művészet alkotásaival szemben elsősorban a mi feladatunk, hisz a lelki kifejezés követelménye Sokratestől Platonon át Plu-

tarchosig, sőt egészen az ókor végéig mindig előtérben maradt. És ha Silanion Apollodoros-arcképéről az írott források dicsérőleg emelik ki, hogy a művész benne nem az embert, hanem magát a haragot ábrázolta, akkor ebből is a koncentrált jellemábrázolásra való törekvés megvallása világlik ki.

Egészen a görögök szellemében nyilatkozott az egyik legnagyobb modern portraitművész, Rodin Auguste: „A művésznak a szellemi hasonlóságot kell kifejeznie, ez az egyetlen föladata. A szobrásznak vagy a festőnek a maszk hasonlósága mögött a lélek hasonlóságát kell keresnie. Röviden szólva, minden vonás legyen kifejező, azaz segítse a lelki élet szemléltetését.” (A. Rodin: Die Kunst, 176. l.)

A nagy szobrásznak ez a vallomása, valamint azok az örökérvényű szavak, amelyeket Goethe a műalkotások valóságáról és valószínűségéről leírt, mindenkit távol tarthatnának — mint hinni szeretnénk — attól az elgondolástól, hogy a művészettörténetnek feladata az arcképpel szemben a puszta külsőleges megközelítéssel kielégíthető. Hisz itt még a legkisebb részletformák is a szubjektív szellemiség szolgálatában állnak. A valóságos formáknak csupán leíró letapogatása, a jellemző külsőségek kihámozása, az ilyen tisztára külsőségekhez tapadó stílustörténet az arcképpábrázolás alapproblémájához sohasem fog eljutni. A kézírásra ügyelnek, de az értelmet figyelmen kívül hagyják. Egyáltalában óvakodni kell attól, hogy stílustörténet néven csak a formai alakítás fejlődését jelöljük meg. A motort, minden stílusfejlődés tulajdonképpeni hajtó erejét; a szellemet, amely változó formákban tör kifejezésre, nem szabad kikapcsolni és figyelmen kívül hagyni. A fölfogásnak a műalkotá-

sokban megnyilatkozó változása ugyancsak a lényeges, belső stílusjegyekhez tartozik. Minden új optikai tájékozódásnak új szellemi tájékozódás az előfeltétele. Az objektivitással büszkélkedő tiszta morfológia még mindig veszélyes öröksége a természettudományi módszer átvételének, amely a művészettörténetnek, mint szellemtörténetnek az alapját fenyegette.

Rendkívül jellemző, hogy az a követelmény, amelyet először Sokrates fogalmazott meg, hogy az arcképben a lelket kell ábrázolni, a késői kor görög íróinak nyilatkozataiban is fölcsendül. Eunapios két filozófus leírásánál különösen a szemek szenvedélyes kifejezőerejét emeli ki (Idézi Rodenwaldt: Griechische Porträts aus dem Ausgange der Antike, 76. Berliner Winckelmannsprogramm, 29 skv.). És csakugyan a késő antik arcképeken a szemek mágikus ereje igéz meg és nyűgöz le (18. tábla 2, 3.). A távolba meredő tekintetben valami a világtól idegen, a világtól elvonatkoztatott ég. Mintha a tekintet nem erre a világra irányulna. Ezáltal növekszik a tekintet belső összetettsége és szellemisége. A testiség, a plasztikai elem a művészi felfogásban háttérbe szorul. A szellemi atmoszférának az előkészítése, amelyből az ezeken a képmásokon ábrázolt emberek születtek, Plotinosig nyúlik vissza, aki előtt a testi, szellemnélküli szépség elveszti jelentőségét és a szépség fogalmának fő tartalma az eszme lesz. Minden szenvedély kiirtásában, az *ἀπάθεια*-ban áll Plotinos szerint a valódi istenhez való hasonlóság. Nem a cselekvés tesz boldoggá, hanem a birtoklás, a gondolkodás és a belső tevékenység. A végső cél mindenkor az örökkévaló dolgok szemlélete. Ennek az álláspontnak az elnyeréséhez az egész külső világtól való visszahúzódás szükséges.

Ugyanezt a gondolatmenetet találjuk meg később érettebb alakban Proklosnál is (412-ben született Bizáncban); az ő tanítása szerint a lélek csak akkor foghatja föl a benne élő Istent, ha saját *ἄδων*-jába burkolózik. Abban a korban, amelyben a boldogság fogalma a belső felvilágosultsággal volt egyértelmű, természetesen az emberek kifejezése és viselkedése is megváltozott. A felfogásnak ezt a változását nyomon követte a még mindig jellemábrázolásra törekvő arcképművészet is. Az ember hatalmi öntudata a hellenizmus felfokozott lelki és testi dinamikájával ellentétben ezekben a késői emberábrázolásokban (18. tábla) úgyszólván anyagtalanná vált. A tekintet nem izzik tettekre kész indulatban, nincs szilárd, földi célja, hanem a kitapinthatatlan távolba mered. A szigorú tengelyszimmetria, a merev, ünnepi mozdulatlanság szinte stíluszabállyá lett ennek a spiritualizmusra hajló művészetnek a szolgálatában. A testi dimenziók összeszűkültek, elkeskenyedtek, hogy a szellemi dimenziók kitágulhassanak.

Az antik művészet a szobrászi alak fölépítésében kristálytisztá frontalitással indul meg és zárul le (18. tábla 2, 4.). Míg azonban az archaikus szobrok arcán a boldog világigenlés első vidám híre ragyog, addig a későantik portraitefejen sötét, aszketikus világ-megtagadás kifejezését figyelhetjük meg. Nehezen dönthető el, hogy mennyi része volt ebben a változásban az általános szellemi iránynak s mennyiben hatottak rá a keresztény tanok (V. ö. Dvořák: Die Entstehung der christlichen Kunst, Jahrbuch für Kunstgeschichte, 2. [1923.] 1 skv.)

Megjegyzések a görög portraitművészetéhez.

(1927)*

Az 5. század első tizedeiben a görög művészet éppoly szenvedélyes odaadással fáradozott a természet meghódításán, mint a firenzei a 15. században. Az igazság után való olthatatlan vágytól sarkalva munkálkodott főproblémáján, az emberi test ábrázolásán. Szüntelen új megfigyelések értékesítésével a művészet képe nemcsak külsőleg gazdagodott és sokszorozódott meg, hanem egyben a szimmetria és a ritmus törvényeinek fölfedezése által belsőleg is megvetette a jövő fejlődés útját.

Az egyéni ember ábrázolásánál is, melyre a klasszikus kor görög művészete egyetlen ábrázolási formát, a portraitszobrot ismerté, elsősorban testábrázolásról volt szó. A korszak etikai színezetű szépségideáljának alapján a különböző testi motívumokat főleg az etikai lényeg megjelölésére használták, minthogy ebben az időben egyedül az etikai kiválóság volt méltó ily rendkívüli megbecsülésre. Mint a Zsarnokölőknél, úgy az 5. század első feléből való hadvezérszobroknál is az egyéniségábrázolás a testi motívumokkal hatáson alátámasztott erkölcsi jellemzésre szorítkozott. Még a költők szobrainál is, mint pl. Anakreonnál, inkább az etikai, mint a szellemi tulajdonságokat hangsúlyozták. Ennek az egész 5. századi görögségen uralkodó etikai idealizmusnak a szelleme elevenen élt

* Zur griechischen Porträtkunst. Zeitschrift für bildende Kunst. 60, 1926—27 (Leipzig) 273—278. 1. — A cikk fordításának és közzétételének engedélyezéséért köszönetet mondunk a folyóirat kiadójának, az E. A. Seemann-cégnek.

még Perikles portraitszobrának alkotójában, Kresilasban is, akiről Plinius dícsérően említi, hogy értett hozzá, mint kell a nemes embereket még nemesebbé tenni. Kresilas szobrának több példányban fennmaradt fejtípusa valóban a magas etikai kultúra érett gyümölcsének tartható. Az egyéni jegyekkel takarékosan felruházott arcvonásokból felénk ragyognak mindazok az etikai tulajdonságok, amelyeket az athéniek minden előkelő embertől megköveteltek. Igen jellemző erre a korra, hogy a londoni hermán a legerősebb egyéni jegynek az eredeti szobor-mintaképnek megfelelő fejtartást érezzük. Mint a többi portraitszobornál, az érdeklődés itt sem összpontosult csupán a fejre, mert „ez a művészet a jelenség egészéből indult ki és az egyes esetnek és a különösnek csak annyiban adott helyet, amennyiben ez az egész nem befolyásolta károsan.” (Schrader, *Die Antike*, 2, 134. l.)

A felfogásnak ugyanilyen előkelősége vezette a gemmametsző Dexamenos kezét is, akinek a periklesi kor egyik athéni polgárának igen életteljes arcképét (Hekler, *Arcképszobrászat*, 12. l. 1) köszönjük. Új megfigyelések egész raja ellenére is az egészből mégis szellemi nemesség és tisztult nyugalom árad. Mily nyersen és kiegyenlítetlenül hat mellette egy szakállas férfi plebejusi rútsága, akit valamelyik egykorú ión gemmametsző örökített meg. Bizonyára nem véletlen, hogy az első éremképek, amelyek megragadó életközelségükkel lepnek meg, a ión Kis-Ázsiából származnak. Pharnabazos szatrapa éremporraitjára gondolok egy kyzikosi ezüststateron és Tissaphernesére (?) egy kolophonon ezüst tetradrachmonon (410 és 412 Kr. előtt, a képeket l. *Rev. numism.* 12, 1908, 8.

tábla). Itt, távol Athéntől a művészeknek nem kellett annyira ragaszkodniok az etikai idealizmus követelményéhez. Hogy mit jelentett ez az elfogulatlan természetközelség, azt rögtön megértjük, ha ezeket a fejeket összevetjük azzal az idealizmustól áthatott, perzsát ábrázoló fejjel, amely az 5. század közepén Cyprusban keletkezett és amelyet a konstantinápolyi Ottomán Múzeum őriz. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy az egykorú nagy szobrászat ránkmaradt emlékein hiába keressük az egyénileg jellemző formai jegyek olyan mély megértését, mint a kisművészet említett alkotásain. Ennek valószínűleg az a magyarázata, hogy ezek egyrészt olyan szellemi légkörben jöttek létre, ahová Athén magas etikai kultúrája már nem hatolt el, másrészt pedig a művészek, akiknek figyelmét a kapott feladat szükségszerűleg a fejre összpontosította, úgy érezték, hogy a természet behatóbb ábrázolására szinte rá vannak kényszerítve. A fejnek, minden egyéni lét büszke koronájának visszaadása, minden portraitművészet középponti problémája ily módon a kisművészet által fölvetett föladat révén a művészi érdeklődés homlokterébe került.

Egészen természetes, hogy ezeknek a probléma új beállításából nyert tapasztalatoknak a nagy művészetre is termékenyítőleg kellett hatniok. És ennek az áramlatnak termékenyítő hatását az 5. század végén meginduló új szellemiség még inkább fokozta. Az irodalom jelentőségének növekedésével egyidejűleg mind gyakoribbak lettek a szellemileg kiváló férfiak portraitszobraira szóló megrendelések. Ugyanakkor Sokrates ajkáról elhangzanak azok az arcképművészetre vonatkozó új követelések, amelyek szerint a művésznek szoborművében nemcsak a külsőt, hanem az ábrá-

zolt lelkét, szellemi karakterét kell visszaadnia. Ezáltal a portrait problémája az etikai ábrázolásból a szellemi lényeg kifejezésére tolódott át.

A gyakorlatban a művészek természetesen csak nehezen és lassan tudtak ezeknek a magasrendű, új követelményeknek megfelelni. Ezt még magának Sokratesnek is tapasztalnia kellett portraitszobra felállításakor. A művész, akinek a Kr. előtt 400 körül, valószínűleg még a filozófus életében keletkezett Sokrates-arcképet köszönjük, józan megfigyelőkészségével és a maga korlátolt ábrázolási eszközeivel híven adta vissza a szilénszerű arcnak minden arányosságot kigúnyoló, zökkenően diszharmonikus alkatát. (10. tábla 3. — L. Hekler, Görög és római arcképszobrászat, 19. tábla, XIV. l.) A vonások megragadó közvetlenséggel hatnak, de a belső lényeg mélyebb kifejezését, a szeilem sugárzását nélkülözzük. Ebben az inkább külsőleges jellemzésben a Sokrates-arckép nem áll egyedül. Egész sor, körülbelül egykorú arcképet sorolhatunk fel, amelyeken a művész, noha becsületesen törekedett a testi valóság hű visszaadására, a kifejezés átlelkesítésével adós maradt. Ennek az iránynak a hosszú időn keresztül Sophoklesnek tartott fejtípus, az ephesosi szakállas filozófusfej, továbbá Thukydides és Platon arcképei a főképviselei (Hekler, Görög és római arcképszobrászat, 18. a, 17. és 22. tábla). Az első helyen említett két fej még az 5. században keletkezett, Platon arcképszobrát (21. tábla 1.) azonban, amelyre ránkmaradt képmásai visszavezethetők, a perzsa Mithridates Kr. e. 363-ban állíttatta fel az Akadémiában. A szobor szavahihető hagyomány szerint Silanion műve volt, noha a félfogásban megnyilatkozó és az ábrázolt lé-

nyének ellentmondó józanságára nem egészen illik rá az a jellemzés, amelyet a mester művészi irányáról Plinius hagyott ránk.

Mindezek az arcképek egészen becsületes alkotások, de egy dolog hiányzik belőlük: az ábrázolt belső megértése; ezeket nem „hatja át a művész ereje” és nincsenek „az ő szellemében újjáteremtve.” (Goethe, Gespräche mit Eckermann, Cotta'sche Ausgabe, 2, 162.). Az a tény, hogy a görögség a portraitművészetet nem csupán ábrázolási kérdésnek, hanem Sokrates követelménye értelmében szellemi problémának is tekintette, egy hatalmas művészegyéniség megváltó tette volt, akinek működéséről a számos másolatban fennmaradt, nem sokkal Kr. e. 400 után keletkezett Euripides-portrait tájékoztat a legteljesebben. Eredetije bronzszobor volt, amely a költőt karosszékekben ülve, lehajtott fejjel gondolatokba merülve ábrázolta, mint erről egy konstantinápolyi relief ad fogalmat (19. tábla. V. ö. 23. tábla.). Az Euripides-arckép legjobb és leghívebb másolatának teljes joggal a Nápolyi Nemzeti Múzeumnak a Farnese-gyűjteményből származó felírással hermáját tartják. Nemrégén megkísértem, hogy ennek a gipszmásolatán megfelelő színézzel visszavarázsoljam a bronzszobor eredeti hatását (20. tábla 1. 2.). Az eredmény a nápolyi márványhermának még legkitűnőbb felvételeivel összevetve is szinte új kinyilatkoztatás erejével hatott. Csak az ércfelületen keletkező fényhatások varázshatalma nyomán bontakozik ki a homloknak egész, megfeszített szellemi munkával és mély gondolatokkal átitatott formagazdagsága. És milyen bensőséges erővel telt meg a lefelé irányuló tekintet azáltal, hogy a szemeket színes berakással jeleztük. Csak a bronzba átültetett ol-

dalnézetben ismerhető fel teljesen a hajfűrtökkel övezett és a gondolatok nehéz felhőitől terhes agg fej értelmi magasztossága és mindent átszellemítő jósága. Ezeknek az érzékiségtől mentes, keskeny, szorosan összezárt ajkaknak szívesen elhisszük az öreg költő megragadó hitvallását:

Be kedves a szép ifjúság!
 Te, öregség ólomsúlya
 Nehezebben nyomod fejünk,
 Mint az Aetna havas csúcsa.
 Éjtszakának bús homálya
 Ült már szemem pillájára.
 (Herakles 637—642.)

Az Euripides-arckép, amelynek egy puhább márványstílusba átfogalmazott, az albanói hegyek egyik római villájából származó példánya Szépművészeti Múzeumunkba került (20. tábla 3.), valóban igényt tarthat rá, hogy a világtörténelem első jellemképeként sorozzuk be a művészet egyetemes fejlődésébe. A művész, aki a költő szellemi lényét hasonlíthatatlan mesteri módon fogta föl, a természeti mintakép apró, kevésbé jellemző külsőségeivel szemben nem érezte magát felelősnek; annál inkább törekedett arra, hogy a költő egyéniségéről való elgondolását, amely alkotó erőttől áthatott lelkében fölmerült, minél teljesebben átültesse képalakba.

A portaitproblémának az Euripides-képmásban győzelmesen felragyogó megoldása teljesen összhangban áll azokkal a követelményekkel, melyeket a cinquecento művészetelmélete támasztott az arcképművészettel szemben. A természethez való szoros ra-

gaszkodást ekkor sem tekintették már elengedhetetlen követelménynek. Nem a szépség vagy a csúnyság a mérték, hanem a jellegzetes. A csúnyságot a művészetben magasabban rangsorolják, mert a jellemképhez új adattal szolgál. (Lomazzo, *Trat*, I. c. 2. „il difetto della natura si cuopra accortamente con il velo dell' arte“). Az egyszerű, odaadó természetleíráson túl magasabb célokra törnek: azt kívánják, hogy az embert mint jellemet ábrázolják. Az egyéniségképzetet a természet esetlegességeivel szemben föltétlen és döntő előny illeti meg.

Ezzel természetesen együtt jár az, hogy csak a lényeges és jellemző elem kiemelésére szorítkoznak. A tisztán optikai felelősségérzethez magasabb, szellemi felelősség társul. Az állandóság tudatos hangsúlyozásával az arcképet úgyszólván az örökkévalóság számára fogalmazzák meg. Ilymódon a portrait a változékony külsőségeken túlmenő, belső, szellemi meggyőző erőre tesz szert.

Az Euripides-arckép mesterének kérdését, sajnos, még mindig megoldatlannak kell tekintenünk. Az antik forrásokban emberszobrászként dicsőített alopekei Demetriosnak mindenesetre sokkal több igénye van rá, hogy nevét ebben a kapcsolatban fölvezzük, mint a Perikles-arckép etikai idealizmussal telített mesterének, Kresilasnak, akit újabban ebből a szempontból javaslatba hoztak. (Schrader, *Die Antike*, 2, 113 skv.). Az Euripides-képmást Perikles arcképétől nem csak időben kell különválasztani, hanem igen jelentős közöttük a felfogás megváltozása is. Itt és ott teljesen eltérő szellemi képességek érvényesültek. Az Euripides-képmás alkotója nemcsak jól iskolázott szobrász volt, hanem egyúttal a költővel egyenértékű

szellemi egyéniség is. Teljes joggal mondotta Goethe: „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles... Aber freilich um eine grosse Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein“. (Gespräche mit Eckermann, Cotta'sche Ausgabe, 2, 162. l.)

Hogy a 4. századtól kezdődőleg az egész görög művészi felfogás milyen odaadóan törekedett a jellem-portrait felé, annak újabb bizonyása az az Alexandriából származó Sokrates-szobrocska, amelyet a British-Museum szerzett meg. A Sokrates-arcképnek ezt a második fogalmazását, amely valószínűleg a Lysippos által alkotott és a Pompeionban fölállított ércszoborra vezethető vissza (17. tábla 3. V. ö. Görög és Római Arcképszobrászat, 20. tábla), az eredeti, még Sokrates életében készült típustól a mindent átható jellemző erő különbözteti meg. A szemlélő úgy érzi, hogy minden egyes részlet változatlanul bele van gyökereztetve az ábrázolt személy egyéniségképzetébe. Milyen jellemzően adja vissza állásmotívumban és arckifejezésben a fel-alá járkáló nagy kérdező nyugtalan lényét és milyen hatásosan fokozza az átvetett köpenyszárnyat megragadó jobb kéz mozdulatával a soha nem szünetelő koncentrált kutatómunka benyomását. Azt a föltevést, hogy a szobor eredetijét Kr. e. 330 körül Lysippos alkotta, stílustörténetileg is alá lehet támasztani. A Sokrates köpenymotívumában megnyilatkozó egyszerű naturalizmust mesterien anyagszerű jellemzéssel párosulva megtaláljuk a pompás velanidezzai torzón (35. tábla. Bpest, Szépművészeti Múzeum), amely kétségtelenül phaleroni Demetriosnak a temetői fényűzést tiltó törvénye előtti években készült. Milyen jól illik ez a jel-

lemző erőből áttelekesített, egyszerű naturalizmus a nagy sikyoni mester törekvéseihez, akinek fivére, Lysistratos a portraitébrázolás alapjául már a természet után készült gipszmásolat jogát hirdette és akinek, mint Plutarchosból tudjuk, csak korholó szavai voltak az egyes embernek Apelles és társai által gyakorolt istenítő, tehát valótlan és időtlen ábrázolási módja számára.

A Sokrates-szobrocska, a görög művészettörténetnek ez a megbecsülhetetlen dokumentuma, Antoninus-kori másolat. A filozófia és az álfilozófia is ekkortájt volt Rómában általánosan elterjedt és mindenütt a nagyvárosokban, de főként Athénben minden utcasarkon és téren hosszú szakállakat, rongyos köpenyeket, könyvtékercseket és hatalmas botokat lehetett látni. Apuleius már Antoninus császár idejében kívánja, tiltsák meg, hogy a filozófusok viselkedését bárki felölthesse. És általánosan ismert az az ironikus válasz, amelyet — mint Aulus Gelliusból (9, 2.) tudjuk — Herodes Atticus adott egy neki bemutatkozó álfilozófusnak: *Video barbam et pallium, philosophum nondum video*. Egészen természetes, hogy ez a filozófiai nagyüzem mindenütt élénk érdeklődést keltett az ősök képmásai után. Valóban, több ránkmaradt Sokrates-, Platon-, Aristoteles- és Diogenes-portrait kivitele éppen erre az időre vall, amikor a fennmaradt filozófusmellképeknek az írásbeli hagyománnyal összhangban álló bizonyossága szerint a nagy elődöket külsőleg is igyekeztek utánozni. Az álfilozófiának ebből a cikornyás szellemiségtől fertőzött korszakából mint kibékítő fénysugár világít felénk az egyszerű és jellegzetes közvetlenségtől áttelekesített alexandriai Sokrates-szobor.

Egy új athéni Platon-portrait és Silanion Platon-szobra.

(Rekonstrukció-kísérlet)

(1934)*

Az ikonográfiai kutatás számára Görögország földje eddig feltűnően keveset nyújtott. A görögországi irodalmi arckép történetéhez lényegileg itáliai leletek szolgáltatták az építőanyagot. A római és nápolyi múzeumok nagyszerű képmás-sorozataival szemben annak a városnak, amely első ízben tanított meg bennünket a szellemi nagyságok tisztelőre és képalakban való ábrázolására, Athénnek gyűjteményeiben az irodalmi arcképet alig néhány példával találjuk képviselve. Az ikonográfiai dokumentumoknak ezt a rövid lajstromát (Epikuros, Metrodoros, Aristoteles és Demosthenes képmásai) újabban ugyan néhány nagy névvel kiegészíthettük, (Menandros, Herodotos, Farnesei Sophokles), de még mindig hiányzott a görög szellemi égbolt két sarkcsillaga, Euripides és Platon, kiknek számos példányban ránkmaradt arcképeit éppen röviddel ez előtt igen eltérően ítélték meg. Ez volt a helyzet, amikor az athéni Nemzeti Múzeumban, az igazgatóság szíves engedélyével a raktárak átnézése során a Platon-arckép egy új, egészen kitűnő példányára bukkantam. Az első hiteles Platón-arckép feltűnése Athénben már önmagában is jelentőségteljes volna. A

* Ein neues Platonbildnis in Athen und die Platonstatue Silanions. (Ein Rekonstruktionsversuch.) Praktika de l'Académie d'Athènes, 9, 1934, 80—88. — Előadás az Athéni Akadémia 1933 október 19-én tartott ülésén.

több sérülése ellenére is igen mély hatást keltő kis fej azonban (leltári száma: 3727, magassága: 16.5 cm), amelyet itt elsőízben közlünk (22. *tábla*), az ikonográfiai és művészettörténeti kutatás számára is fontos felvilágosításokkal szolgál.¹

A problémának Schmidt Eduard merész fölépítésű Silanion-dolgozatában legutóbb közölt beható tárgyalása után² elegendő, ha bevezetésként csak röviden érintjük a Platon-ikonográfiára vonatkozó alapvető tényeket. Az antik források Platonnak csak egyetlen ábrázolásáról tudnak, Silanion bronzszobráról, amelyet a perzsa Mithridates fogadalmi ajándékként valószínűleg még az ábrázolt életében, Kr. előtt 355 táján állítottak fel az athéni Akadémiában. Ezzel kitűnően egyezik az a tény, hogy emlékanyagunkban a Platon-képmásnak csak egyetlen fogalmazása ismeretes. Mind a 13 példány, melyet a feliratánál fogva hiteles berlini Platon-herma segítségével lehetett meghatározni, kétségtelenül ugyanazon eredeti után készült.³ Még az első pillantásra meglepően gazdag Holkham-halli Platon-fej is csak egyik másolónak korahellenisztikus stíluselemekkel átítatott átfogalmazása, de semmiesetre sem önálló új alkotás.⁴ A késői másolatok feltűnően nagy száma (7) a platoni tanoknak a Kr. u. 2. és 3. században új erőre kapott nagyarányú térfoglalásával magyarázható. Ez az a kor, amikor a könyvtártermeket és a dolgozószobákat szívesen díszítették Platon-arcképekkel és Platon-szobrokkal. Platon képmása ily módon a neoplatonizmus előfutáraként ismeretes Julianos szofista athéni házában sem hiányozhatott, aki, mint tudjuk, híres elődeinek képmásait mind maga köré gyűjtötte. (Kr. u. 2. század második fele.)⁵ Platon képmásának az

ókor vége felé való általános elterjedtségét Olympiorodos is bizonyítja, aki arról tudósít, hogy Platon képmását mindenfelé fölállították.⁶

Azt a csalódást, amelyet az első hiteles Platon-portrait feltűnése okozott, egyetlen eddig ismeretes példány sem tudta lényegesen enyhíteni. Az arcvonások mogorván zárkózott, száraz komolysága mögött még a korai császárság legjobb kidolgozású másolat-példányain sem érezhető a platonai lélek lendülete és nemes tartalma. (V. ö. mindenekelőtt a következő három fejet: 1. Vatikán, Sala delle Muse, A.-Br. 776—7; Hekler, Arcképszobrászat, 22. tábla (21. tábla 1), — 2. Cambridge 54, Jahrbuch 5, 1890, 169, itt új fölvétel alapján közölve (21. tábla 2), melyet dr. Preyssnak köszönök, — 3. Aix, E. A. 1402; Bernoulli, Griech, Ikon. 2, 6 tábla.) A fizionómiai hangsúlyokat inkább külső esetlegességeknek, mint belső szükségszerűségnek érezzük. Ezért hatnak mereven és szárazon és lopnak be a kifejezésbe valami nyárspolgáriás kicsinyességet. A feszültségmentes arcvonások semmit sem árulnak el a szellemi látóhatár nagy távlataiból. Ez a megállapítás arra a feltűnően komor és fanyar felfogású, de a többenél nagyvonalúbban dolgozott töredékre is érvényes, amelyet rövidebb ezelőtt Berlin részére megszereztek (21. tábla, 3. Az itt közölt új felvételt Blümel Károly szívességének köszönöm.) Hogy a szellemtelen másolók kezei között mennyi veszett el az eredeti kifejező erejéből, arról csak a pompás új athéni Platon-fejecske ad fogalmat. Technikai megfigyelések a hadrianus-antoninusi korszakba utalják, a kivitel vázaltszerű merészsége és frissesége azonban világosan elárulják a görög mester kezét. A

fiziognómiai hangsúlyok csak ezen az új másodpéldányon vannak belsőleg lehorgonyozva. A fürkésző tekintet és a fájdalmasan redős vonások szelíd lemondástól átszellemült kutatószenvédélyről és oly szellemi mélységről tesznek tanúságot, amelyből a többi másolatpéldány csak igen keveset sejtet. Csak e kis fej láttára érezzük meg azt az „isteni férfiút“, akit az értelmetlen másolók mogorván kicsinyes iskolamesterré fokoztak le. Csak az új Platon-fejecs-kén érvényesül a tekintet, mint az egész arc uralkodó központi hatalma. A többi példányon a fáradt és ernyedtt szemet lágyan ívelődő szemöldök koronázza, itt azonban az előreugró szemöldök súlyosan ránehezedik a felső szemhéjra. A szellem mélységeiből felmerülő tekintet benyomását még fokozza a fölfelé tolt pupilla, melyet a keskeny felső szemhéj úgy szel át, hogy a petyhüdt és feszültség nélkül csüngő alsó szemhéj fölött a szem fehérjének egy része még látható lesz. A szemnek ilyen beállítása csak erősen előrehajló fejtartás esetén lehetséges és csak akkor van értelme, ha az egész szobrot másolják. Ilyen teljes szoborról kell tehát az athéni kis fejnek is származnia, amely tartása és a szem alakítása révén az elvesztett eredeti lényeges vonásait őrizte meg. Az új Platon-fejnek köszönhető legértékesebb tulajdonság azonban a fiziognómiai hangsúlyozásnak az a már előbb említett csodálatos belső zengése és a kifejezésnek az a tragikusan nagyszerű hevülete, amelyből a többi másolat alig őrzött meg valamit. Az új Platon-fej szokatlanul magas művészi színvonala a hajkezelésben is érvényesül. Ezen a példányon a haj nem pusztán gondosan rétegezett fürtök sorozatából áll, hanem elevenen hullámzó tömeget alkot. Mellé-

kes részletekkel szemben a művész nem érezte magát felelősnek, hanem valódi görög módra, minden figyelmét a lényeges vonásokra összpontosította. Ezt a homlokba hulló hajfürtök kezelése is mutatja, melyek unalmas felsorakoztatás helyett árnyékvölgyekkel föllazítva és a jobb halánték fölött egy szembeforduló fürttel megelevenítve, a homlok mélyen szántó vízszintes barázdáit lágyabb moll-akkordokkal kísérik. Ennek a hajelrendezésnek a valódi értelmét a legtöbb másoló teljesen félreértette. A fürtök szembefordulása még a legkiválóbb példányokon is teljesen háttérbe szorul (Vatikán, Sala d. Muse; Cambridge; — 21. tábla 1., 2. — és Aix), másutt pedig csak igen elmosódva és alig kivehetően jelenik meg. (Holkham Hall; Vatikán, Gall. degli Arazzi; Koppenhága.)

A Platon-szobor motívumáról tudvalevően csak az a gipszmásolatokban fennmaradt, fej nélküli, de felírással ellátott, 55 cm magas szobrocska tájékoztat, melyet Braun E. Rómában Wagner szobrász műtermében fedezett föl és 1839-ben a Monumenti Ineditiben (3. tábla, 7; Annali, 1839. 207 skv.) közzétett. (V. ö. Jahrbuch, 1932. 255.) A nehéz köpenybe burkolt filozófus görnyedten, csaknem félszegen nehézkes tartással, kötömbön ülve van ábrázolva. Az ülés-motívum megfogalmazásában az a megragadó, minden tetszetőst kerülő egyszerűség nyilatkozik meg, amely éppen a 4. század közepéről való emlékek stílus-sajátságaként ismeretes előttünk. Ha Lachares 355—4-ből való proxenia-rendeletének ülő Apollón-jára (Rosemarie Binnebössel: Studien zu den attischen Urkundenreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts, 10. l., 41. sz. és 56. l.; H. Diepolder: Die attischen Grabreliefs, 41. l. 10. kép; Arndt-Amelung, Phot.

Einzelaufnahmen, 560) egyetlen pillantást vetünk, világosan látjuk, hová kell a Platon-szobrot fejlődéstörténetileg helyesen beillesztenünk. Az a törekvés, hogy a jelenséget kubisztikus alapformáira egyszerűsítsék le, már a 362—1. évre szóló szövetségi okmány alakjain is megfigyelhető. (Binnebössel, 10 l. 37. sz. 54. l.; Studniczka: Artemis und Iphigenie, 91. l. 73. kép.) A negyvenes években azután a plasztikai alak hatásosan fellazítva már a környező térrel is kapcsolatba kerül. Ez a folyamat a Spartokos, Pairisades és Apollonios bosporosi fejedelmek számára kiállított díszoklevél tanúsága szerint már 347—6-ben megindul. (Binnebössel, 13. l. 53. sz. 60. l.; Diepolder, 46. l. 11. kép.) Ez az út vezet Lysipposhoz, akinek ülő alakjairól a Lippold által szerencsésen helyreállított Sokrates-szobor (Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts, 1126—27. szöveg, 12. kép; From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 1, 1931. 34—36. l. 27—29. kép) a maga térben áramló mozgalmasságával jó és megbízható fogalmat adhat. Ezeknek az összehasonlításoknak az alapján kétségtelen, hogy a Platon-szobrocskának a Kr. e. 4. század közepén kellett keletkeznie.⁷ Stílustörténetileg tehát a szobrocskát aggodalom nélkül hozhatjuk kapcsolatba Silanion Platon-szobrával, amely ily módon képalakban is teljes egészében ráánkmaradt. A szobrocska és az életnagyságú fejpéldányok között fennálló tekintélyes méretkülönbség folytán azonban az egész szobor helyreállítására vonatkozó gondolat eddig még nem érlelődött meg. Nálam egyénileg ehhez még az a meggondolás is járult, hogy a Platon-portrait ráánkmaradt példányaiban nincs elég szellemi erő arra, hogy a nehézkesen összeszorított

testet átlelkesítse. Ezek az akadályok mármost az új athéni példánynál mind eltűnnek. Ennek a rendkívül kifejező új példánynak a birtokában úgy éreztem, meg kell kísérelnem a Platon-szobor rekonstrukcióját. Az athéni fejnek a megfelelően felnagyított szoborral való egyesítése, amelyet Pátzay Pál szobrászművész megértő segítségével végeztem, mint az itt közölt fényképek mutatják, minden váratlanosságot messze felülmúló eredményhez vezetett. (23. tábla.) A két rész összetartozása többé nem kétséges. A helyreállított szobor benyomása teljesen egyöntetű. És egészen csodálatos az a mód, ahogyan a fej kifejező ereje a szélesvállú testet átlelkesíti és ez által a szobor eredeti, szinte lomhán nehézkes benyomását eltünteti. Csak az elgondolkozva előrehajló tudós fejfel koronázva kapja meg a nehézkesen önmagába roskadt test a helyes magassági hangsúlyt. (Az előrehajló fejtartás a nyakizmok és a szem helyzetéből következik.) A rekonstrukció folytán nemcsak Platont, hanem Silaniont, a jellemző művészetnek Pliniustól dicsőített mesterét is visszanyertük, aki a Platon testalkatában egyénileg jellegzetes vonásokat: a túlságosan széles mellet, a hát görnyedt tartását és a sötétlő kutatószemvedéllyel telt arcvonásokat megkapóan meggyőző jellemképpé olvasztotta össze. Platon-szobra nemcsak nagy művészi teljesítmény, hanem felbecsülhetetlen ikonográfiai dokumentum is, amely, minthogy még a nagy filozófus életében készült, föltétlen hitelességre tarthat számot. Az az újabban több kutató által képviselt nézet ugyanis, hogy a görögök csak Nagy Sándor óta készítettek volna kortársaikról arcképszobrokat, ellentétben áll Demosthenes tanúságával, aki megmondja, hogy Ko-

non hadvezér volt az első, kinek 394-ben, a knidosi győzelem után, már életében szobrot állítottak az athéni piacon. (Demosth. 20, 70; Schol. 2, 21, 6; Isokr. 9, 27; Paus. 1, 3, 2.) Két évtizeddel később (375-ben) következett aztán Timotheos, Chabrias és Iphikrates szobrainak felállítása. Így tehát maguk az írott források is bizonyítják, hogy legalább is a 4. század kezdete óta Görögországban már készítettek kortársakról arcképszobrokat.

Ha tehát arra a kérdésre akarunk válaszolni, milyen volt Platon külseje, nyugodtan támaszkodhatunk Silanion szobrára. És az ábrázoltnak egyszerű, törékeny emberi mivoltától megragadva, tekintetünk azokba a szellemi magasságokba emelkedik, ahol a hódoló költészet szavainak ünnepi serege kereng:

Attika nyelvének páratlan szája, kinél nincs

Zengzetesebb az egész Graecia művei közt,

Isteni Plátón, első, istenségre s az égre

Nézve, ki éltet, erényt mennyei fénybe emelsz;

Samos bölcséletét vegyítéd sokráteszi élccel

Nagyszerű versengés legremekebb jeleként.

(Ismeretlen görög költő epigrammája Platonra.
Fordította: Csengery János.)

¹ A közlési engedélyt az athéni Nemzeti Múzeum igazgatóságának, főleg Oikonomos György főigazgatónak köszönöm.

² Jahrbuch d. Deutschen Archaeol. Instituts, 47. 1932. 239, skv. Az a kísérlet, amellyel szerző egyes műveket Silanionnak akar tulajdonítani, nem meggyőző. Sem az általa meghatározott Sappho és Korinna, sem a Jokaste nem fog sok követőre találni. A Sappho szobrászati típusára igénybevett ephesosi torzónak (260. l. 13. kép) barokkos dagálya a 4. század közepén stílustörténetileg teljesen elképzelhetetlen.

Ha analógiákat keresünk hozzá, akkor valamennyit a Kr. e. 2. század utolsó tizedeinek alkotásai között találjuk meg. V. ö. főleg a 128—7-re datált delosi Isist (Horn, *Stehende weibl. Gewandstatuen*, 29. tábla, 77. l.) és a 110—9 után Delosban készült Roma-szobrot (Expl. Arch. de Delos, Fasc. 6, 7; 6. kép. 59—60. l. 52—3. kép).

³ A Schmidt által összeállított másolatsorozathoz pótlendő az újonnan szerzett berlini Platon-képmás (Amtliche Berichte, 1933. 65. l. és Hildebrandt, *Platon*, címkép).

⁴ Eltérően ítéli meg Schmidt, i. h. 5, 250.

⁵ Eunapios, *Vita sophist.* p. 483, 10. A könyvtártermeknek szobrokkal és mellképekkel való díszítésére vonatkozólag v. ö. Martialis 9, 47. Juvenalis, 2, 4.

⁶ Bernoulli, *Griech. Ikon.* 2, 18. From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek, 1931. 1, 44.

⁷ V. ö. Schmidt, i. h. 257. l., aki más úton ugyanerre az eredményre jutott.

⁸ Az idézetet (német fordításban) Weege Fritznek köszönöm. [A görög Anthológiának ismeretlen költőtől Platonra írt epigrammáját (Anthologia Palatina, ed. Dübner, vol. II. Cap. IX, 188) Csengery János professzor úr volt szíves kötetünk számára magyarra fordítani, amiért neki e helyen is köszönetet mondunk. — L. N.]

A középkori ember kialakulása.

(Fiziognómiai problémák a késő-antik portraitművészet köréből.)

(1937)*

A történettudomány még távolról sem aknáztta ki kellőképpen azt a nagyszerű ember-archivumot, amit az antik portraitművészet emlékeinek gazdag sorozata

* A stockholmi egyetemen tartott előadás. — Megjelent a *Napkelet-ben*. Budapest, 1937. 569—575. l. 8 képpel.

magában rejt. Az egyéni létezésnek ezekkel a beszédes és közvetlen dokumentumaival szemben még a legkimerítőbb személyleírás is csak fakó és szegényes. Szemléletükbe merülve, mintha az emberi lélek Sibylla-könyveiben lapozgatnánk. Az egyéni embersors függőnye föllebben, a mult jelenné, a történelem élménnyé változik. Jelentőségük azonban az egyéni létezés határain messze túlterjed, mert egyben az általános embersorsnak is képviselői. Az ember fiziognómiai alkata és kifejezése a századok folyamán sok ezernyi változatot termelt, melyeken belül azonban bizonyos alapvető történeti sorstípusok világosan felismerhetők. Látni fogjuk, hogy azok az emberek, akik az örömök és szenvedések egyazon végzetútjait járják, előbb-utóbb fiziognómiailag is sors-testvérekké lesznek.

Alapjában a két polárisan ellentétes világnézet-típusnak megfelelőleg két ugyancsak polárisan ellentétes fiziognómiai sorstípust különböztethetünk meg: az egyik a sorsirányító, világformáló, a másik a sorsát megadással tűrő, világomlási fiziognómia. Az előbbi földhöz kötött, az utóbbi inkább kozmikus jellegű. Miként látható, ez a polaritás már az ókor és középkor ellentétére van beállítva.

Hogy a nagy, történeti válságkorszakok az emberi arcokon is visszatükröződnek, ennek első, nagyszerű példáit Egyiptom története szolgáltatja. A régi birodalom összeomlása nyomán beállott véres zavarok s általános bizonytalanság az írókat is sötétlátókká tették. Szavaik komoran csengenek, mint a lélekharang. „A nevetés meghalt, seholsem hallani többé. Szomorúság járja be az országot s nyomában jaj és panasz kél. Az ország forog, mint a fazekaskorong.”

A csalódás keserősége s a fájdalom megpróbáltatása a fáraók trónját sem kerülte el. Ezt mutatják azok a megkapóan tragikus intelmek, melyeket I. Amenemhet fiához intézett: „Légy óvatos alattvalóiddal szemben, ne engedd őket közel magadhoz s maradj egyedül. Ne higgy a testvérnek, ne ismerj barátot, ne tűrj bizalmi embereket magad körül, még álmodban is gondosan vigyázz a szívedre, mert a szerencsétlenség idején az ember mindig magára marad.“ Az embersorsnak ezek a súlyos megrázkódtatásai az arcon is mély nyomokat hagytak. A fiziognómiai kifejezésnek ezt az átalakulását III. Sesostris és III. Amenemhet ránk maradt képmásai (Breasted: *Geschichte Aegyptens* 94., 97. és 102. kép) megkapó erővel szemléltetik. A régi birodalom embertípusának kiegyensúlyozott, derűs nyugalma eltűnt. (Lásd u. o. 54. és 58. képet.) Az élet küzdelemmé és teherré változott. Gond és bánat költözött be a világba. A középső birodalomnak ezek a fájdalmas, drámaisággal telített képmásai mint önálló történeti sorstípusok élesen elválnak ugyan a régi birodalom arcképeitől, de mégsem alkotnak hozzájuk viszonyítva poláris ellentétet a fönti értelemben.

A fiziognómiai kifejezés poláris átalakulását csak az emberiség történetének legnagyobb világnézeti válsága, az antik világ összeomlása hozta magával.

Ez az átalakulás természetesen nem hirtelen, nem máról-holnapra, hanem csak lassanként és fokozatosan ment végbe. A középkort az ókortól több évszázados átmeneti korszak választja el. Az első válság-tünetek a Kr. u. 1. századra nyúlnak vissza. Az utakat, melyek az antik szellemi kultúra fölépítéséhez vezettek, most elhagyják, az antik világnézet ősi

fellekvárait feladják. Úgy érzik, hogy minden tudás és tapasztalat csak csalódásra vezet. Ennek a csalódásnak volt az eredménye a minden értékben való kétkedés, az érzéki tapasztalás elégtelenségének s minden megismerés relativitásának egyre erősödő tudata. Az emberek az érzéki valóságban való hitüket elvesztették, s az igazság forrásait a belső világba helyezték át. Már Seneca írásain is észrevehető az élet kimélyítésére való törekvés. Az értelem csődöt mondott, fölemelő biztonságot egyedül az érzések adhatnak. A pozitív megismerést az érzelmi hevület váltja fel. A tudomány és a filozófia hitelüket veszítették. A megváltás után sóvárgó emberiségnek nem bölcselőkre és tudósokra, hanem csodatevőkre és prófétákra van szüksége. Ez magyarázza meg a Kis-Ázsiában működött parioni Peregrinus és tyanoi Apollonios nagy sikerét, kinek hosszúra nyúlt élete az egész első századot betöltötte. Mindkettőjüket csodatevő erővel ruházták fel. Jóslataik áttörték a pozitív megismerés határait. Mindketten szerzetesi életet éltek s Apolloniosnak Philostratosnál fennmaradt életrajza tiszta középkori legenda. Tartózkodott a bortól és a húselektől, nem hordott állati gyapjából szőtt ruhát, hanem szemlesütve és mezítláb, vászonöltönyben járt, haját megnövesztette s egész életére szüzességet fogadott. Mint később gerasai Nikomachos és apameai Numenios, Apollonios is a test tisztátalanságát és a lélek tisztaságát hirdette. Ezekben a példákban a középkori aszketikus szerzeteseszmény első ébredésének jeleit látjuk. Ilyen világtól elfordult, csak lelki üdvösségükkel törődő aszkétáknak kellett volna Plotinos megálmodott kolostorvárosát, Platonopolist benépesíteniök.

Parioni Peregrinusnak és tyanaí Apolloniosnak számos szobrot emeltek. Apollonios képmását Alexander Severus császár később Krisztus, Ábrahám és Orpheus szobrai mellé larariumába helyezte. Sajnos, ezek közül az arcképszobrok közül egy sem maradt ránk s így a Kr. utáni 1—2. századi szerzetestípus fiziognómiai alkatát nem ismerjük. A komor, világtól elzárkózott, lényegében már középkori, új embertípusnak az első példáit csak a Kr. u. 4. század emlékgagyában találjuk. Jellemző, hogy ezek az életigenléstől elszakadt, sötét tekintetű portraitfejek valamennyien nem Itália földjén, hanem a görög Keleten kerültek elő. Itt már a Kr. u. 2. századból maradtak ránk emberábrázolások, melyeket joggal tekinthetünk a bizánci festészet keleti előfutárainak. Azokra a falfestményekre célzunk, melyeket néhány évvel ezelőtt az Euphrates középfolyása mentén fekvő dura-europosi határerőd egyik, palmyrai istenségeknek szentelt házi kápolnájában fedeztek föl. A homloknézetben, tétlenül egymás mellé felsorakoztatott alakok nem állanak szilárdan a lábukon. Testi és térbeli realitásukat épűgy elvesztették, mint a ravennai S. Vitale nagyhirű császárhozaikjának szereplői. Az ábrázolás a változó fizikai világból változhatatlan szellemi dimenziókba siklott át. Hasonló törekvéseket észlelhetünk néhány Kr. u. 2. századból való palmyrai mellképen is. A fej szigorú homloknézetben mozdulatlanul ül a nyakon. A tekintet ismeretlen távolba mered. A merő tartás s az ismeretlen világokba szegzett tekintet révén az ábrázoltak a földi térrel és idővel való kapcsolatukat elvesztették. Arckifejezésük szinte földöntúli, de nyugodt, a rezignáció minden nyoma nélkül. S éppen ez a minden keserűségtől mentes nyugalom az, ami eze-

ket a keleti embereket a Nyugat világkerülő, fanyar embertípusától elválasztja.

A világmorlást tükröző fiziognómiák első feltűnése a Kr. u. 3. század második felére esik. Az antik világ összeomlása szempontjából ennek a századnak sorsdöntő volt a jelentősége. A világnézeti válság ekkor érte el tetőfokát. A véres harcokban kimerült és földi létében veszélyeztetett emberiségen erőt vett a megváltás utáni vágy. Nemcsak a kereszténység, hanem az eleusisi misztériumok s a megváltást ígérő keleti vallások is nagy tömegeket vonzottak magukhoz. Az új pythagoreus és neoplatonikus tanoknak is sok követője akadt. Bennük a filozófia vallássá, a filozófusok pedig prófétákká lettek. Tanításaikban, melyek az igazságot a belsőben, a szellemben keresik s a hozzávezető út gyanánt a lélekben fogant misztikus istenmeglátást jelölik meg, az antik szenzualisztikus világnézettel való szakítás már teljessé lett. Egészen hasonló az értelme Szent Ágoston intelmének: „Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas.” (Ne törj kifelé, térj meg önmagadba, az ember lelkében lakozik az igazság.) Az ember elvesztette földi sztatikáját és biztonságát s kozmikus problémává lett. „Önmagam számára nagy kérdéssé lettem — olvassuk Szent Ágoston vallomásaiban, — munkám van önmagammal, magam számára nehézségek és súlyos verejték okozója lettem.” Grande profundum est ipse homo. (Nagy mélység az ember.)

Az emberiség problémájának ez az elmélyülése teszi csak érthetővé, hogy a 3. század portraitművészete a kifejezés átszellemítését és bensőségének halatlan felfokozását hozta magával.

Az eredményesen működő eleusisi papok és neopla-

tonikus filozófusok sajátos fiziognómiai alkatáról Athénből, Epidaurosból és Eleusisből előkerült szerezcsés leletek tájékoztatnak. A legtöbb példa a 4. századból származik ugyan (24. tábla 3), a fiziognómiai típus azonban valószínűleg már a 3. században kialakult. Különösen jellemző a kifejezés mogorva zárkózottsága s a kereső tekintet fájdalmas intenzitása.

Művészileg értékesebbek és fiziognómiailag sokkal jelentősebbek azok a Kr. u. 3. század második feléből való, rómovárosi és itáliai arcképek, melyek mint a későantik naturalizmus és a lélektani jellemzés mesterművei a világlomás sorsában megnyugvó emberének fiziognómiai típusát megkapó jellemképekben örökítették meg. Ezek már nem cselekvő emberek. Nagy és merész elhatározásokat hiába vártak volna tőlük. Fájdalombarázdákkal átszántott vonásaikon félénk rezignáció és fáradt kimerültség tükröződik.

Téves volna azonban azt hinni, hogy a Kr. u. 3. századi Róma arculatát kizárólag ilyen világlomási fiziognómiák határozták meg. Róma ebben az időben már az egész világ gyűjtőmedencéje, vagy mint Pólemón mondja, az egész világ compendiuma. Rómáról is áll az, amit 1615-ben Monchrétien mondott Párizsról: Paris pas une cité, mais une nation; pas une nation, mais un monde. A Róma utcáin járókelőt meglepte az embertípusok sokfélesége. Alighogy kitért utunkból az elhanyagolt külsejű, lompos szakállú, de kihívó modorú görög filozófus, máris egy csöndes, álmodozó, érzéki szépségű, előkelő keleti férfi suhan el szótlanul mellettünk. Művelődni vágyó néger hercegek és indusok sem hiányoztak a nagy emberforgatagban. A germánok, dákok és alánok is nagy

számban özönlöttek el a fővárost. A barbárság ősereje és nyers szenvedélye a császártrónt is meghódította. Trajanus Decius nagyszerű jellemportraitjától (a római Museo Capitolinóban, 24. tábla 1), mely a világlomlás kesernyés és fáradt, magábaszakadt embertípusát képviseli, élesen elválnak Trebonianus Gallus arcképe (a newyorki Metropolitan Múzeumban, 24. tábla 2), kinek fenyegetően sötétlő vonásairól leri a barbárivadék nyersesége és indulatos vadsága. Mindkép arckép felbecsülhetetlen értékű sorstípus. Jelentőségük az elszigetelt, egyéni életen messze túlterjed. Többet mondanak a történelemnek, mint egész kötetnyi írott feljegyzés.

A világlomlás hangulatának a 4. században bekövetkezett megerősödésére vonatkozólag az írott forrásokban is találunk értékes utalásokat. „Több mint 20 évvel ezelőtt — mondja Szent Hieronymus 398-ból való híradása, — Konstantinápolytól a Juli Alpokig naponként patakokban ömlött a római vér. A szkíták földjét, Thrákiát, Macedóniát, Thesszáliát, Dardaniát, Dáciát, Dalmáciát és Pannóniát gótok, szarmaták, quádok, alánok, hunok, vándálok és markomannok dúlták föl. Mindenütt halál és pusztulás . . . Korinthus, Athén, Sparta és Arkádia a barbárok hatalmába kerültek . . . A folyók vizét vörösre festette a vér. Antiochia és vele sok más város megízlelte a megszállás keservét; a foglyokat csapatostul hurcolták el; Arabiában, Föníciában, Palesztinában és Egyiptomban rémület uralkodott: a római világ összeomlott.“ Mint minden fenyegető, természeti jelenségben, a 365. évi földrengésben is a világ bekövetkező pusztulásának intő előjelét látták. „Ebben az időben — mondja a leírás, — Julia-

nus császár halála után az egész földkerekséget földrengés rázta meg és a tengerek kiléptek medrükből. Mintha csak Isten új vízözönnel akarta volna sujtani az emberiséget, mintha csak újra az ősi kaoszba akarta volna visszalökni a világot.“ A kaosztól való félelem keríti hatalmába a megrémült emberiséget s az egész antik világ megremeg. Hogy a térhez és időhöz kötött, létében fenyegetett emberiséget a földi sorsfordulat minden veszedelmével szemben biztosítsák, Diocletianus idejében, az irodalom és a művészet egy új, tértől és időtől független, szellemileg és erkölcsileg heroizált embereszmény alapjait veti meg. Az embereszménynek ez az etikai átértékelése a feliraton is átüt, melyekben *nobilitatis culmini, litterarum et eloquentiae lumini, humanitatis auctori* (a nemes-ség tetőfokának, az irodalom és ékesszólás dicső ékes-ségének, az emberi művelődés alapvetőjének) s hasonló kifejezések mindennaposak lesznek. Aurelius Victor szerint a jellem és műveltség a császár értékelésében is alapvető fontosságú. Az összes szövegekben az egyén csak mint erkölcsi értékek hordozója jut szerephez. Egy 310-ből való, Nagy Constantinusnak szentelt Panegyricus az imperator nagy erejét (*summa fortitudo*), szemeinek tüzes fényét (*fulgor oculorum*), továbbá kegyes és méltóságteljes föllépését (*veneranda pariter et grata maiestas, totius corporis circumfusa maiestas, oris dignitas*) dicsőíti. Különösen érdekes az a megjegyzés, mellyel szerző az arc alkatának és a test szépségének szellemi alapjait világította meg: *Non frustra enim doctissimi viri dicunt naturam ipsam magnis mentibus domicilia corporum digna metari et ex vultu hominis ac decore membrorum conligi posse, quantus illos caelestis spi-*

ritus intrarit habitat. (Nem hiába mondják ugyanis a tudós férfiak, hogy a természet a nagy elméknek méltó testi külsőt juttat és hogy az ember arcvonásaiból és tagjainak szépségéből következtetni lehet arra, hogy minő mértékben lettek azok részesei az isteni szellemnek.) Nagy Constantinus leveleiben is új etikai embereszmény fölcillanását látjuk. Julianus császár pedig írásaiban a kötelességet első életszabálynak minősítette.

Vajjon miként befolyásolta az embereszménynek ez az etikai és szellemi átminősítése az emberi arc ábrázolását a művészetben? Az arckifejezésben minő értékelődést eredményezett? Az írott források ez irányban csak szegényes és szétszórt utalásokkal szolgálnak. Azokban a szűkreszabott személyleírásokban, melyek a császárok s néhány későantik filozófus külsejéről ránk maradtak, az arckifejezés teljesen alárendelt szerepet játszik. A neoplatonikus és theurgikus filozófiai irány képviselőiről fennmaradt leírások főként a beszédes szemek eleven tűzét (fós zótikon) emelik ki jellegzetes sajátosság gyanánt. A császárokról adott személyleírások Cedrenusnál, Malalasnál és Ammianus Marcellinus császár-életrajzaiban semmitmondók. Vagy csak külsőségekre szorítkoznak, vagy üres hízelgésekké fajulnak. A lelki kifejezésről jóformán semmit sem hallunk. A legbehatóbb személyleírások közül csak kettőt idézünk jellemző példaként. Julianus Apostata külsejéről Ammianus Marcellinus a következőket írja: „Középtermetű, puha, hullámos hajjal, hegyesre nyírott, bozontos szakállal, szemeinek élénk csillogása éles elméről és finom szellemről tesz tanúságot, szemöldökei szépen íveltek, orra teljesen egyenes. Szája kissé nagy, alsó ajka lebiggyedt, nyaka

kövér és hajlott. Testének tetőtől talpig helyes arányai erőssé és futásban kitartóvá tették.“ Majd I. Valentinianus leírása következik: „Teste izmos és erős, haja fénylő, színe ragyogó, kék szemével mindig ferdén és komoran néz, egyenes, szép alakján királyi méltóság ömlik el.“

Ha pusztán ezekre a vérszegény leírásokra volnánk utalva, a későantik ember arcának fiziognómiai alkataráról és sajátos jellegéről vajmi keveset tudnánk. Szerencsére azonban az írott források adatainak kiegészítésére a későantik portraitszobrászat remekeinek egész sorozata áll rendelkezésünkre, melyeken a fiziognómiai kifejezésnek már Diocletianus korában meginduló döntő jelentőségű átalakulását úgyszólván lépésről-lépésre figyelemmel kísérhetjük.

Az elhatározó fontosságú változás abban áll, hogy az eredetileg mozgékony és naturalisztikus barázdák és ráncok, melyek az arc kifejezését meghatározták, lassanként változhatatlan, dekoratív értékekké merevednek, ami által az egész arc maszkyszerűvé válik. A vatikáni és velencei porfir-tetrarchacsoportok fejei, továbbá Dogmatius 323-ban készült portraitja (Róma, Laterán, 25. tábla 2) az átalakulást már csaknem teljes befejezettségében szemléltetik. Az előkészítő, átmeneti típusok, melyeken az életvalóság érzéki melege még nem húnyt ki teljesen, a Kr. u. 3. század utolsó tizedeire nyúlnak vissza. Ide sorozzuk Probus császár hatalmas méretű, pompás márványképmását a római Museo Capitolinóban (24. tábla 4), melyen az arcvonásokból még nem vészett ki minden rugalmasság, de a szemcsillagok már merőn szegeződnek a távolba.

Fiziognómiailag még Diocletianus korának az emberei is a világlomás típusát képviselik. A gyötrelmes

jének fogta fel. Az örökkévalóság jellege által a fiziognómiák elvesztették tragikus jellegüket, mert a tragikum mindig mulandósághoz van kötve. Egyidejűleg a reliefsművészetben is hasonló változás megy végbe. A Kr. u. 4. századi domborműveken a drámai átalakulás, a változó lét nézetét, a profilt a változatlan lét nézete, a frontális beállítás váltja fel.

A Kr. u. 4. és 5. században uralkodó fiziognómiai típusok sorában a szellemi katedrális módjára felépített, időtlen fenségű imperátorportrait mellett látunk puha, tágnyílt szemmel álmodozó, ifjúi arcokat (l. az ú. n. Arcadius-fejet a berlini Múzeumban, 25. tábla 3), kiknek látnoki révedezéséhez jól talál a vallomás: „a világ nem az enyém s én sem vagyok többé a magamé és ami szívem legmélyén lakozik, az az igazság és az üdvösség“. A világtól elfordult, szerzetesi, aszkéta-arcok is egyre nagyobb teret foglalnak. A legmegkapóbb példákat Aphrodisias és Ephesos szolgáltatották (25. tábla 4). Rajtuk az antik, fizikai szépségeszmény összeomlott. Az arc az emésztő lelki szenvedélyek tüzeiben szinte összezsugorodott. A tekintet nem a földi téreket járja, hanem az örök igazságok szellemi dimenzióiba mered. A középkori embernek ez az első, prófétai erejű plasztikai megfogalmazása a K. u. 5. század művészetének egyik legnagyobb, világtörténeti jelentőségű fegyverténye.

A lateráni Junius Bassus szarkofág s a katakombafestmények tanúsága szerint a keresztény próféta- és apostoleszmények is ugyanebben az időben alakultak ki. Ez a kor teremtette meg azokat a példaadó erejű, etikailag emelkedett apostol-jellemképeket, melyek Bambergen át Dürerig megtartották érvényü-

ket. Dürer szent tűzben égő Péter apostolarcának az ősei ott kísértének már a Kr. u. 4. századi szarkofágokon.

Periklestől Platonig.

(1938.)*

Az arckép az emberábrázolás legdifferenciáltabb alakja: egy meghatározott embernek egyszeri testi és szellemi valójában való ábrázolása. Minden meghatározott szellemi egyéniség meghatározott testi megjelenéshez van kötve. Elképzelhetetlen, hogy valamely meghatározott lélek más testben tovább működhessek. Ha egyszer emberi fajunk néhány legnagyobb képviselőjét, tehát pl. Euripidest, Dantét, Michelangelót, Shakespearet, Goethét és Beethovent képalakban elvonultattuk magunk előtt, akkor már maga az a gondolat, hogy ezek a szellemek tetszés szerint más testbe átköltözhetnének, képtelenségnek, istenkáromlásnak tűnik fel előttünk. Az ember ugyanis a maga kimeríthetetlen szellemi és testi sokoldalúságában a teremtés legnagyobb és leggazdagabb szimfonikus költeménye. Minden valóban alkotó ember úgy fogható fel, mint Istennek földre helyezett antennája és teljességgel megértjük Goe-

* Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik. (Berlin) 14, 1938. No. 13. 148—149. 1. — A berlini „Vereinigung der Freunde Antiker Kunst“ Egyesületben 1938. január 22-én tartott előadás nyomán.

thének megragadó vallomását, hogy őt már az embernek pusztá megpillantása is kigyógyítaná a melankóliából. Tőle származnak azok a mélyen emberi szavak is: Das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.

Minden arcképpábrázolásnál főkövetelménynek tartják, főleg laikus körökben, a lehető legnagyobb hasonlóságot. Az ábrázoltat a szemlélőnek azonnal föl kell ismernie. Ezt a követelményt azonban tústént elégtelennek érezzük, ha szellemileg jelentős egyéniség ábrázolásáról van szó. A külső hasonlóság követelményéhez ilyen esetekben a belső igazság még sokkal fontosabb követelménye járul. Az arcképet ekkor nemcsak mint benyomást, hanem mint kifejezést is vizsgáljuk. A jellemző testi sajátosságok még oly megvesztegető visszaadása sem elégít ki, mert az arcvonásoknak egyúttal az ábrázoltnak egész etikai és lélektani egyéniségét kell visszatükröztetniök. Az így beállított feladat természetesen a művésztől nemcsak jó megfigyelőképességet és kéz ügyességet, hanem egyben magas szellemi munkát is kíván. A feladat súlyát az ábrázolt szellemi jelentősége csak növeli. „In der Kunst und Poesie — mondja Goethe — ist die Persönlichkeit alles, aber freilich um eine grosse Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein.“

A hasonlóság, mint az arcképművészetnek központi problémája, az a veszedelmes szirt, amelyen a kisebb tehetségek olyan gyakran szenvednek hajótörést. A művészek állásfoglalását a hasonlóság kérdésében tehetségük jellege határozza meg. Az egyik oldalon olyan művészek állnak, akik, mint Schadow,

a jó portraitművésztől csak „fortélyossággal határos megfigyelőkészséget“ követelnek, a másik oldalon pedig azoknak a serege, akik Rodin szellemében akarnak munkálkodni és vele együtt vallják: „A művésznek a szellemi hasonlóságot kell kifejeznie, ez a legfőbb és egyetlen feladata. A szobrásznak vagy festőnek a külső maszk hasonlósága mögött a lélek hasonlóságát kell keresnie. Röviden szólva, minden vonás legyen kifejező, azaz segítsen lelki életet szemléltetni.“

A hasonlóság követelménye, az egyes esethez való szükségszerű kötöttség a különböző történeti korszakok folyamán az arckép értékelésében és esztetikai megítélésében döntő szerepet játszott. Míg a 15. és a 19. században az arckép „a művészi tudás kvintesszenciája és legiőbb mértéke“ volt, addig Vasari és vele együtt a 16. század valamennyi maniristája az arcképet alacsonyabbrendű művészi formának érezte a „perfette figure“ teremtésével szemben, melyek nem a természetben, hanem a művész lelkében jöttek létre. Vasari állásfoglalása mögött világosan érezhető Michelangelo imperátori tekintélye, aki egész életében tiltakozott az ellen, hogy az élő alakot hasonlóan ábrázolja. Fékezhetetlen teremtő ereje nem tűrte, hogy az egyes eset megkösse.

A hasonlóság problémája, mint minden arcképművészet alapkérdése, az 5. század végétől kezdve a görög szellemeket is egyre nagyobb mértékben foglalkoztatta. A fiziognómiai problémáknak már első jelentkezésekor, melyre „Sokratesnek jelentős rátságában oly megkapó arca“ adott alkalmat, felhangzik Xenophon intelme, hogy a művészek képmásaikban ne csak a külső vonásokat utánozzák, hanem az ab-

rázolt egyének jellemét, lelki indulatait igyekezzenek kifejezésre juttatni. Platon is elutasította a tisztára külsőséges valóságábrázolást és azt követelte, hogy a szobrász a gondolkodó ember magasztos szellemiségét fejezze ki alkotásában.

Ugyanez a meggyőződés hatja át Aristotelest is, amikor a művészetet a dolgok lényegéről képalakba kényszerített kinyilatkoztatásnak határozta meg. A koncentrált lényegábrázolás követelménye azonban Aristotelesnél sohasem jelentette a külső valóságról való lemondást. A felismerés lehetősége az arckép esztetikai átélésében Aristotelesnél is lényeges szerepet játszik. „Ha egy arckép örömet okoz nekünk, mert hasonló, — írja Poetikájának 4. fejezetében — ez azért történik, mert benne az ösképet ismerjük fel.“ Egy másik helyen az arcképművészt utánczóknak nevezi. A mimesis azonban semmiesetre sem jelent Aristotelesnél szolgálai utánczást, hanem inkább teremítő átfogalmazást.

Ezekkel az esztetikai fejtegetésekkel párhuzamosan a hasonlóság problémája a 4. század arcképművészetében is növekvő jelentőségre tett szert. Már alopekei Demetrios szobrász is, akinek munkássága kétségtelenül a 4. század első felére esik, mint az új, realiztikus emberábrázolás úttörője jelenik meg az írott forrásokban. Ezek szerint Pelichos korinthusi hadvezért félig ruhátlanul, pohos hassal, széltől kúszált hajjal és szakállal, az élő emberhez igen hasonlóan ábrázolta. Az egyéniségellenes 5. század után természetesen merész és messzeható újítások ezek, amelyek azonban mégsem jöttek meglepetés-szerűen. Éppen a századforduló táján érett meg az idő új problémák fölvetésére. Az 5. századi állam-

szerkezet, amely csak állampolgárokat ismert, de egyéneket nem, a szofista tanok következtében elkorhadt. Egyéni kezdeményezések már a Nikias-féle béke után érvényesültek, mind a nyilvános, mind a magánéletben. Ez alól a szellemi átállítás alól a művészek sem vonhatták ki magukat. — Az 5. században a görög művészet tudvalevőleg csodálatraméltó egyoldalúsággal állott a szellemileg és testileg harmonikus emberideál szolgálatában, amihez az egyéniségábrázolás is alkalmazkodott. Mindazt, ami ezzel az eszménnyel ellentétben állott, minden diszharmonikus és rút elemet, távol kellett tartania. Ennek megfelelően Kresilas 420 körül Periklest sem a valóságnak megfelelően, hanem olyan alakban ábrázolta, ahogyan az athéniek lelkébe mindörökké be kellett vésődnie: mint a férfias szépség és magasztos etikai fensőség képét, méltón arra, hogy az istenségnek fogadalmi ajándékul, a jövőendő nemzedéknek pedig mintaképül szolgáljon. Hiszen Aristophanes tanúsága szerint ebben a korban minden művészet és költészet legfőbb etikai követelménye a nemes példák ábrázolása volt.

A jellegzetes rótságnak a félállati lények ábrázolásánál már régen megoldott kérdése csak Sokrates arcvonásai révén lett az emberábrázolás problémájává. Az arcképszobrokat, amelyeket régebben mint fogadalmi ajándékokat szentélyekben helyeztek el, most már nyilvános érdemek elismeréseként gyakran az élet áradatában, a vásártereken állították fel és ilymódon fölszabadították azokat a vallásos élet ígézetéből. A művészek régebben „isten szemének” dolgoztak az arcképmegbízásoknál, most ellenben az ember szemének dolgoznak. Miután ilymódon a

szemléltető jogát — különösen a kortársak ábrázolásánál, — elismerték, a legalább általánosságban tartott felismerhetőség követelményét sem mellőzhették többé. A naponkénti nyilvános ellenőrzésnek ez a követelménye a művészeket a hasonlóság kérdésével szemben új állásfoglalásra kényszerítette.

Demosthenesből tudjuk, hogy kortársak tiszteletére már a 4. század első tizedeiben állítottak szobrokat. A sort a győzelmes knidosi hadvezérnek, Kononnak szobra nyitja meg, akinek közvetlenül hazaérkezése után, 394-ben szobrot emeltek Athén piacán. Röviddel ezután következett a többi dicsőséges hadvezér: Chabrias, Iphikrates és Timotheos szobra. De több más, az írott forrásokban nem szereplő vezető személyiséget is már életükben tüntettek ki portrait-szoborral. Felírással hitelesített és ráánkmaradt képmásaikat ennek következtében, hacsak stílusuk nem mond ennek ellent, nyugodtan tarthatjuk az ábrázolttal egykorúnak.

Semmi sem kényszerít tehát arra a sokak számára annyira csábító föltevésre, hogy a görögök Nagy Sándor koráig nem ismerték az egykorú arcképet és hogy megbízható egyéniségábrázolások helyett csak képzeletük önkényes alkotásait, utólag költött ideál-arcképeket hagytak ránk. Minden inkább arra vall, hogy a görög arcképművészet történetében tulajdonképpen a 4. század első felét, tehát a Periklestől Platonig tartó évtizedeket kell az alapvetés idejének tartanunk, azt a kort, amely a realizisztikus egyéni arckép alapköveit szolgáltatta. A 4. század első tizedeiből származó kyzikosi éremképek gyakran egészen elképesztő természetközelséggel lepnek meg. A merész újítások azonban nem korlátozódtak Iónia

területére, hanem Attikát is meghódították. Az új, realizztikus emberábrázolás úttörője az attikai Alopeke demosból származó Demetrios szobrász volt. Ennek az irodalmi hagyománynak szavahihetőségét nem szabad túlzott kritikával kétségbevonnunk; de természetesen óvakodnunk kell attól is, hogy Demetrios realizztikus törekvéseit lysipposi vagy éppen hellenisztikus mértékkel mérjük. A hasonlóság kérdése az ő művészetében semmi esetre sem volt annyira élére állítva, mint Lysippos vagy Apelles indiscreta similitudo-ja esetében. Demetrios döntő újítása nyilvánvalóan abban állott, hogy a szellemi jellemképben a külső megjelenés esetlegességeinek, mint szükség-szerű kifejezési hangsúlynak az értékesítését először ő kísérte meg. E tények világában jogosan tarthatjuk egykorúnak mind a Lysiás-, mind az Antisthenes-képmást. Antisthenes hullámos hajfürtökkel övezett nyugtalan képmásának időbeli elhelyezését pontosan meghatározza, ha egyfelől az 5. század végének művészetét képviselő Hoby-serlegen Philoktetos fejével, másrészt a 360 körül vert pantikapaioni érmeken látható patetikus szatírfejjel vetjük össze. Ezekben az évtizedekben, amikor az egykorú képmásrendelések már nem tartoztak a ritkaságok közé, a művészek az egyszerű valósággal szemben akkor is felelősnek érezhették magukat, ha már életben nem lévő személyek ábrázolásáról volt szó. Az ábrázolttal való bizonyos általános hasonlóságot tehát a Sokrates-, Sophokles- és Euripides-arcképek 380 és 370 között keletkezett első fogalmazásánál is föl kell tételoznünk. Ezeknek az előttünk ismeretlen művészeknek nagy és maradandó érdeme azonban abban állott, hogy értettek hozzá, mint kell a mulandó és már

elhalványult testi jelenséget az irodalmi egyéniségről kialakult képzet vezetése mellett a halhatatlanság szférájába emelni. Krisztus után 360 táján keletkezett aztán Silanion Platon-szobra, amelyet új másolatpéldányok segítségével csak nemrég ismerhettünk meg a maga teljes értékében (23. tábla) és amely nemcsak mint kétségtelenül egykorú egyéni arckép fontos, hanem egyben mint a prófétai lendülettel áttelekesített, emberi alakba varázsolt szenvedélyes kutató szellemnek szimbolikus képviselője is.

Platon képmása a hivatástudatára ébredt európai embernek első klasszikus megfogalmazása. A keleti ember mozdulatlan, fölényes passzivitásával szemben az ő lelkét szüntelenül megváltás után szomjazó feszültség, az igazság és új megismerések után való csillapíthatatlan vágy telítette. Sorsához hozzátartozik a küzdelem és a vívódás; a lényében megnyilatkozó apollói és a fausti kettős természetnek magasztos tragikuma viszont a keletiek előtt mindörökre elzárva maradt. Az európai ember lényegének első klasszikus megfogalmazásával a görög művészet természetesen a magasabb emberiség minden jövődő ábrázolásának megvetette az alapját és kijelölte a hozzávezető utakat. Senkit sem lephet meg tehát, hogy a pompás reimsi apostolok szellemi ősei egészen az antik görög művészetig nyúlnak vissza. És ennek a görögséggel való szellemi kapcsolatnak mindaddig fönn kell állania, amíg csak földrészünk igényt tart arra, hogy Európának nevezék. Mert ha egyszer Európa népeinek a görögséggel való szellemi kapcsolatot föl kellene adnia, ez egyértelmű lenne a világ szellemi bolsevizálódásával.

ANTIK SZOBORMŰVEK

BUDAPESTEN

Antik szobrok Budapesten.

(1909.)*

Előadásomban elsősorban annak a szoborgyűjteménynek a legfontosabb darabjait mutattam be, amely az 1909. év elején dr. Arndt Pál tulajdonából (München) a budapesti Szépművészeti Múzeumba került. Ezenkívül a budapesti magángyűjtemények anyagából is közöltem szemelvényeket.

Mivel előadásomnak egész terjedelmében való közlése túlságosan sok helyet igényelne, a rövid, száraz kivonatnak pedig sem becse, sem érdekessége nem volna, inkább csak néhány kiválóbb emlékről kívánok e helyütt behatóbban megemlékezni.

Ha valaki bármely okból kételkednék a görög szobrászatnak minden más korszakot messze túlszárnyaló, páratlan művészi erejében, annak a meggyőzésére, véleményem szerint, a legalkalmasabb eszköz, ha nem valami nagyhírű mestermű, hanem va-

* A M. Nemzeti Múzeumban 1909. dec. 18-án vetített képek kíséretében tartott előadás (kihagyásokkal). — Jelenítés a M. Nemzeti Múzeum 1909. évi állapotáról. (Bp. 1910.) 276—304. l.

lamely jelentéktelenebb művész alkotása elé állítjuk s itt mutatjuk ki, minő mély varázsa van a görög művészet legegyszerűbb teremtésének is. Igénytelen, szerény alkotás az a síremléktöredék, amely az Arndt-féle gyűjteménnyel a Szépművészeti Múzeumba került. (26. tábla 1). A fényes, nagyobb méretű remekek között a Kerameikosban, ahol Praxiteles kezeműveit is csodálta a járókelő, bizonyára csak csendes észrevétlenség volt a sorsa. És mi ma mégis boldog és megtisztult gyönyörűséggel szívjuk lelkünkbe azt a kristályos, nemes művészi tartalmat, amely róla felénk sugárzik. Minő jóleső ellentét a mai temető lármás hatásokat kereső, fölfuvalkodott művészetével szemben. Minő egyszerű, mindennapi tárgy, mily egyszerű eszközök s mégis mily tartós és mély a művészi hatás!

Magas, nyúlánk sirstélé töredékét látjuk, amelyre hatalmas lekythos képe van reliefben faragva. A lekythos homloklapját vállon alul domborműves jelenet díszíti, amely vadászatot ábrázol. Balról egy ifjú lovas vágdat előre büszke ménen, lándzsáját jobbjaiban döfésre emelve és fejét leszegve. Ruhája a chiton és a lovasokat jellemző chlamys, amely vállára kötve a szélben messze kilobog. Fején a széles karimájú petasos. Vele szemben jobbról gyalogos siet előre, kezében fejszét suhogtatva. Úgy látszik mind a ketten közös ellenség ellen küzdenek, amelyet közöttük, a ló első lábai alatt a földön kell képzelnünk. Erre irányul az ifjú lándzsája s ide sújt a gyalogos is. Lehetne elesett ellenségre, harcosra is gondolkunk, amint azt a vágdató ló lábai alatt síremlékeken gyakran látjuk, de ebben az esetben valószínűbbnek tartom, hogy a közös ellenség valami fölriasztott vad,

amely most, megriadt helyzetében, kész üldözőire vetni magát. Hasonló ábrázolásokat a görög festett edényekről és domborművekről jól ismerünk. A gjölbasi Heroon frízén levő vadászati jelenetek,¹ a satarapa- és a lykiai szarkofág,² a későbbi időből pedig a bengazai és lampsakosi váza³ és az ú. n. Nagy Sándor-szarkofág bőséges példákkal szolgálnak. A gyalogos alak motívumával különösen a gjölbasi Heroon vadkan-vadászatának egyik szereplője igen közeli rokon.

Domborművünk kivitelének minden elnagyoltsága mellett, pompás erővel érvényesül rajta a kompozíciónak s az alakok beállításának mesteri volta. Az a mód, ahogyan a lovas előrevágtat, egészen a Parthenon-fríz lovasaira emlékeztet. Benne van ennek a művészetnek az egész eleven, lüktető temperamentuma. A nemes paripa nyugtalan, ágaskodó előreszökése, mozgásának nemes ritmusa gyönyörűen olvad össze a lovas mozdulatának előkelő, öntudatos mérsékletével. A mozgás benyomása erejének fokozására ügyesen használta föl a művész a kilobogó chlamyst. A hatás olyan eszköze ez, amelyet a Parthenon-frízről jól ismerünk. Egészen különös figyelmet érdemel a vágtató lónak ábrázolása domborművünkön, amelyet méltán a Parthenon-fríz galoppjának lehetne nevezni. Nem az ostorozott, szabadjáró eresztett paripa rohanó száguldása ez, amidőn a nemes állat habzó pofával, előre nyújtott nyakkal és megnyúló testtel, mint az elajzott nyíl szökik előre, hanem ünnepies, kimért és egyenletes galopp, amidőn a lovas szárba fogja, térdével megszorítja az állatot s az megszegett nyakkal, egyenletes, szép, fegyelmezett mozdulattal ugrik előre. Ez

az az ütemszerű vágatás, amelyhez az athéni lovasok oly jól értettek s amelynek leírása Xenophont valóságos lírai lelkesedésre ragadja.⁴ Nem győzi magasztalni a nyugtalanul prűszkölő és nyerítő paripákat s leírása nyomán az ember szinte látja a felvonuló lovasokat s hallja a paták egyenletes, ütemszerű dübörgését. A vágató lónak az az ábrázolása, amelyben a paripa két hátsó lábára támaszkodva első lábával tüzesen és büszkén fölágaskodik, valószínűleg magának Pheidias lángelméjének leleménye. Az élénk, ütemszerű modulatnak fölülmúlhatatlan kifejezése, pompás, meggyőző képe ez. A szem szinte átérzi és átérti a mozgások egész élet-tani sajátságát és belső jellemét. Annyi azonban kétségtelen, hogy ez az ábrázolásmód a valóság egyetlen mozzanatának sem felel meg, hanem a megfigyeléseknek öntudatos, belső, művészi átdolgozásán alapul a képszerű benyomás számára. Reinachnak⁵ és Volkmannak⁶ a tanulmányai és a vágató ló mozdulatának részleteiről közölt pillanattfelvételei mindenkit meggyőzhetnek arról, hogy a görög mesterek a mozgás hatását, nagyon helyes művészi ösztönnel, nem a mozgás egy fázisának hű lemásolásával akarták elérni, amint azt a pillanattfelvételek hatása alatt megtévedt modern szobrászat megkísérelte. Nem szabad felednünk, hogy a mozgás ábrázolásának számolnia kell a szem természetével és képességeivel. A mozdulatnak azokat a tűnő változatait, miket a fényképezőgép megörökít, a szem nem tudja megfigyelni. Mi ezeket a fázisokat a valóságban sohasem látjuk. Éppen ezért a pillanattfelvételeken látható képét a mozgásoknak nem értjük meg magyarázat nélkül. Jelentőségük csak tudományos, a

művészi alakításnak ellenben kárára vannak. A valódi művész, mint a Parthenon-fríz mesterei oly csodásan tették, a megfigyeléseket finom ösztönnel meggyőző és kifejező képbe foglalja, mely bár a valóságot egyetlen részletében sem fedi, a mozgás egész ritmikus szépségét elénk varázsolja.

Tekintve a vágató ló ábrázolásának azt a tökéletes megoldását, amelyet a Parthenon-fríz nyújt, nem csodálkozhatunk, ha a görög művészet történetében hosszú időre kánonszerű jelentősége maradt.⁷ Gyökeres változást csak a halikarnassosi Mausoleum frízén látunk. Itt nem ünnepies, lassú vágatást ábrázoltak a művészek, hanem sebes galoppot. A lovak hosszan elnyúlva rohannak tova. A lótipus is megváltozott. A Parthenon-fríz zömök, kistermetű paripái helyett itt sugártestű, karcsú lovak száguldanak el előttünk, amelyek a mai versenylovakra emlékeztetnek.⁸

Nemcsak a ló mozdulatában, de a lovas alakjának beállításában is érezzük síremléktöredékünkön a Parthenon-fríz hatását. A tagok vonalvezetésében, a fejhajtásban ugyanaz a nemes, előkelő szerénység szólal meg, amit a Parthenon-fríz ifjain csodálunk. Az egész mozdulaton nemes, nyugalmas szépség ömlik el; fölindulásnak, nyugtalanságnak semmi nyoma. És a mozdulatnak ez az előkelő, kimért szépsége tagadhatatlanul bizonyos ellentétben van a helyzettel. De ez az etikus kifejezés általában jellemzi ennek a kornak művészi fölfogását. A leghevesebb harci jelenet sem billenti ki a küzdő hősöket lelki egyensúlyukból. A Nereida-émlék frízén levő harci jelenetek során az egyik szakállas férfi kegyetlenül az elesett ellenfél arcába tapos; az arc kifejezése emellett oly nemes és

nyugalmas, hogy pusztán a fejet látva, senki sem merne ily cselekvésre következtetni.

Talán sokaknak föl fog tűnni, hogy síremlékünkön a ló a lovashoz arányítva igen kis termetű. Ennek az oka az, hogy Attikában és általában egész Görögországban nem használtak oly magas, erőteljes lovakat, mint nálunk manapság, hanem ürge kis hegyi lovakat, aminőt még most is láthatunk a Balkánon.⁹ Másrészt tagadhatatlan, hogy a domborművünkön kifejezésre jutó arányoknak a művészi benyomás számára is döntő jelentősége van. A szemlélő rögtön átérzi, hogy a nyugtalanul hánykódó, tüzes paripa teljesen gazdája hatalmában van. A kép teljességéhez egykor bizonyos színek is járultak. Így színekkel jelezte a művész a ló kantárát s a szíjat, amelyet az ifjú bal kezében tart. Festett állapotban a dombormű kezelésének kissé nyers, dekoratív karaktere nem volt annyira szembeötlő, mint most, midőn a színek már lekoptak.

Az, ami síremlékünkön mélyen lekötötte figyelmünket s amit oly behatóan méltányoltunk, nem a föltalálás, a motívumok újdonsága és eredetisége, hanem az a csodás képesség volt, amellyel ez a szerény, kevésbé tehetséges mester a nagy remekművek ihletét fölhasználva, ismert motívumokat véve alapul, friss, közvetlen hatású művet alkotott. Jellemző példa ez is arra, minő nagy erőforrása volt a görög művészetnek a hagyomány tisztelete.

Bár domborművünk kapcsolatát a Parthenon-frízzel több ízben is hangsúlyoztam, keletkezési idejét mégis csak a 4. század első éveire teszem, hivatkozással a Dexileos-emlékre, amelyen szintén rajta van még elevenen a Parthenon szelleme s amely, a föl-

írás tanúsága alapján, teljes bizonyossággal 390 körül készült.¹⁰

A Kerameikos művészi díszének nemcsak ilyen szerény képviselője, hanem elsőrangú emléke is került az Arndt-féle gyűjteménnyel a Szépművészeti Múzeumba. Az egész síremlékből csak egy női fej maradt reánk,¹¹ amelyet a mester külön márványtömbből készített s úgy illesztett rá a törzsre. (26. tábla, 2.) Gyakori eljárás ez a görög eredeti remekek körében és a síremlékek között is több példáját ismerjük. Hátul a fejen a leráspolyozott felület mutatja, miként simult egykor hozzá az aedícula falához. A hátsó részen tett megfigyelések alapján megállapíthatjuk, hogy az arc csaknem teljes homlok-nézetben érvényesült. A nőalak kitekintett a síremlékből, amint azt Demetria és Pamphyle emlékén látjuk.¹² A Szépművészeti Múzeum kedves leányfeje bájos természetességgel és lágyan balra hajlik. Az arc egész fölépítésével, minden formai elemével Praxiteles kezére vall. A háromszögű homlok, a tojásdad, lágy körvonallú arc, a szemek beszédes mintázása erősen emlékeztetnek a knidosi vagy a pethworthi Aphroditéra. Rendkívül vonzó az ajkak kifejezése, amelyek puhán olvadnak bele a környezetbe. A száj két csücske kis gödröcskévé mélyed, amelyben játszi árnyék tanyázik. Gyönyörű a nyak formája, amelyen a hajlás oldalán a puha bőrfelület töréséből származó barázdákat finoman jelezte a művész. Ugyanezt a vonást látjuk a knidosi és a pethworthi Aphroditén is. A fül alakja a legközelebb áll még az olympiai Hermeshez. Mindkettőnél a felső rész széles és öblösen ívelt, míg a cimpa erősen megkeskenyedik. Különösen érdekes fejünkön a hajviselet, amelyet a 4.

századból, az emlékek egy szorosan zárt csoportjáról ismerünk. Úgy látszik, ez a frizura csak a 4. század közepe táján jött divatba. A haját a homlok fölött két oldalt magasra fésülték s a fejtetőn a hajfürtöket szélesen fekvő csomóba kötötték. Így láthatjuk azt a mi fejünkön is. A hajnak ez az elrendezése a fej felső részét igen eredeti és kedves körvonallal zárja le. A mellett a művészi irány mellett, amely a hosszúság, előkelő fejforma tiszta érvényre juttatására törekszik és épp ezért a hajfürtöket hullámosan vagy gerezdesen hátrasímítja, csaknem egyidejűleg találkozzunk a művészi ízlésnek ezzel a megnyilatkozásával, amely a haj egész tömegét a homloknézetre építi föl s az arc koronájának tekinti. Ennél a hajviseletnél a fejforma rövidebb s a haját minden oldalról fölfésülve, a fejtetőn levő csomóban vonják össze. Ez a hajviselet plasztikai emlékeink körében tudtommal a legkorábban a koppenhágai Ny-Carlsberg-Glyptothek egy síremlékén lép föl,¹³ amely tán csak néhány évvel előbb keletkezett, mint Demetria és Pamphyle síremléke. Ez a síremlék néhány évtizeddel korábbi, mint a mi fejünk, amely Praxiteles művészi képességeit teljes virágában mutatja.

Ennek a hajviseletnek a képviselői közül csak néhányat sorolok föl, amelyeknek fejünkkel való összehasonlítása tanulságos lehet: 1. márványfej Athénben; Ath. Mitt. 1885. T. 8/9; 2. márványfej Berlinben, Beschreibung No 750; Conze: Att. Grabreliefs T. 268, 1211; 3. márványfej Berlinben: Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. 22; 4. a Kore feje Wienben: Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 16. (1895) 134 skv.; 5. fogadalmi dombormű a Pireusból; Svoronos: Das athenische

Nationalmuseum T. 77, 1461 stb.¹⁴ Ennek a hajviseletnek közeli rokona az a frizura, amit a rhamnusi Themis (Eph. arch. 1891 T. 4.; Stais: Marbres et bronzes du Musée National No 231 p. 49—50) szobrán, a bostoni, libán ülő Aphroditén (Br. Br. T. 577) s a római Palazzo Doria egy nagyszerű márványszobrán látunk, ahol a haját szintén egyszerűen magasra fölsimították, csak a lezáró hajcsomó hiányzik.¹⁵ A hajfürtök laza, lágy kezelése és természetes fakadása fejünkön teljesen megfelel a 4. század fejlett alakításmódjának.

A hellenisztikus korszak rendkívül vonzó eredeti alkotását szemléljük egy fiatal táncoló leány életnagyságon aluli márványszobrán (27. tábla), amelyet az archeológiai szakirodalomban már két ízben is ösmertettek.¹⁶ A művészi motívumnak az alapja egy bájos, kecses, leányosan kacér mozdulat, amely áthullámszik az egész testen s a ruha szövetében szemet lebilincselő, gazdag szövetjátékot idéz elő. A leány ruhája a chiton, amelyet magas övkötés tart össze. Fölötte a testet mellen alul köpeny borítja, amelyet a könyökben meghajlott bal kar feszesre von. A chiton a nyakat és a jobb vállat tetszetősen szabadon hagyja. A művész beható megfigyeléséről tesz tanúságot, hogy a chiton felső peremén a szegélyt is éreztette. Olyan részlet ez, amely csak a hellenisztikus művészek figyelmét vonta magára, akik egyébként is a szövet élete minden kis változatának kifejezést adtak. Lányalakunk bal lábával lassan előre lép s a jobbat maga után vonja, miközben felső teste derékban lágyan előrehajlik s jobb kezével testén átnyúlva a bal térd táján a köpeny szövetébe markol. A felsőtest hajlását a fej is követi, amely nem ül töretlenül a

nyakon, hanem gipsszel van ráerősítve; a törzshöz való tartozása mégis valószínű.¹⁷

Szobrunk egész bonyolult mozgási tartalma egy nézetre van fölépítve. A művész az összes mozdulatokat művészi hatásuk minden erejével, érthető világosságával egy képsíkban rendezte el. Csakis ha azt a nézetet tekintjük, amelyet a művész az alak egész fölépítésével oly világosan megjelölt, kapunk minden tekintetben kielégítő képet. A többi nézet nem ad kimerítő fölvilágosítást a testtagok helyzetéről és zavarólag érvényesülnek bennük a szobor elhibázott arányai. Igen finom művészi ösztönről tanúskodik, hogy az egész szobrot két nyugalmas, merőlegesen aláhulló körvonal foglalja be, amelyen belül a hullámzó, ívelt vonalak tiszta erővel szólalnak meg.

Mesteri ügyességről és nagy gyakorlatról tesz tanúságot szobrunkon a ruha kezelése. A szövet egész életét, minden megnyilatkozását bámulatosan tudta a művész kifejezésre hozni. A köpeny hullása és megtorlódása, a redők hirtelen, éles fölcikázása és szelidebb ívbe hajlása, feszülése és meglazulása s az a mód, ahogyan a jobb alsó kar a köpenyen áttetszik: a márványtechnikának oly tökéleets biztonságáról és kezelésének oly magas fokáról tesz tanúságot, aminőre csak a hellenisztikus kor alkotásain találunk példát. A fejtípus, a hajviselet szintén erre az időre vall. Hasonló hajviseletet találunk a prienei Arche-laos reliefsének műzsáin.¹⁸

Szobrunk motívumának alapvonásait több, a hellenisztikus korszak idejéből való emléken találjuk meg. Így különösen rokonnak érezzük két ruhás női torzót: 1. Konstantinápoly, Magnesiából, Reinach: Répertoire 2, 671, 1; 2. Thera, Hiller v. Gaertringen,

Thera Bd. 1. T. 23; Reinach: Rép. 3, 196, 8. Mindkettőn megtaláljuk szobrunk két lényeges vonását, a vállról lecsúszott, megtorlódott szélű köpenyt s az alatta eltakart, áttetsző jobb kart, amely ezeken az alkotásokon nyugodtan csüng alá. A budapesti szobron a motívum mozgalmasabbá, nyugtalanabbá vált. A művész élénk, jól átgondolt kontraposztokkal tette gazdagabbá a benyomást. A köpeny alatt áttetsző kar motívumát már a 4. század szobrászai alkalmazták, virtuóz szövethatások forrásává azonban csak a hellenisztikus idők művészetében lett.

Hogy szobrunk görög véső műve, ahhoz kétség nem férhet. Másrésről azonban az is bizonyos, hogy nem elsőrangú munka. Ezt bizonyítják különösen a test elhibázott arányai. Nemcsak a csípő túlságosan széles, nehézkes, hanem a fej is kissé nagy a testhez mérten. Leányalakunkat műteremváltozatnak tekintem, amelyet valamely kevésbé kiváló tanítvány egy nagy mester hírneves alkotása alapulvételével készített a Kr. e. 3—2. században. A szobor mitológiai jelentésében, amire Joubin gondolt, nem tudok hinni. Csak kedves életkép, amelyben a leány játszi kacérsággal szemléli, mint esik, omlik a ruhája bájosan és negédesen hajladozó testén.¹⁹

¹ Benndorf: Das Heroon von Gjölbaschi, Jahrbuch der Kunstsamml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, 1889, 1891.

² Hamdy Bey—Reinach: Une necropole royale à Sidon; H. Wachtler: Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage T. 1. u. 2.

³ Mon et mem. 10, 1903 Pl. 6, 7: Annali dell' Istituto 1868 Tav. 56.

⁴ Lange: Die Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst. 122 sk.

⁵ S. Reinach: La représentation du galop dans l'art ancien et modern, Rev. arch. 1900, 1., p. 216, 425, 2. p. 244: 1901, 1. p. 27, 244, 2. p. 1.

⁶ Volkmann: Das Problem der Bewegung in der bild. Kunst.

⁷ V. ö. különösen a gyönyörű síremléket a római Villa Albaniban; Conze: Att. Grabreliefs: T. 247; Br. Br.: Denkmäler T. 437; Helbig: Führer 2, No. 802 (985); Friederichs —Wolters 1004; továbbá a síremléktöredéket: Conze: i. h. T. 249; a Rhodosból származó fogadalmi domborművet Berlinben No. 1545; Kekulé: Griech. Skulptur, 166 és athéni testvérpéldányát Athénben: Eph. Arch. 1893; T. 9; és a cumaei domborművet Berlin No. 805; Kekulé: i. h. 168. stb.

⁸ A halikarnassosi Mausoleum frízének lőtípusaival legutóbb Wolters és Sieveking foglalkoztak behatóan: Jbuch d. kais. Deutschen Arch. Instituts 1909, 184/185.

⁹ Egy nagyobb fajta kisázsiai lófaj kedveltségére utalt I. B. K. Praedy: Journ. of Hell. Stud. 1910, 133—163. Irodalmi bizonyítékok mellett különösen a Nereida-émlék frízének egyes részeire hivatkozott.

¹⁰ Conze: Att. Grabreliefs T. 248. [A síremlék-töredék magassága 55.5 cm szélessége 39 cm. V. ö. Hekler: Az antik plasztikai gyűjtemény. 4. kiad. (Bpest 1920) 30 l. 14. sz. és u. a., Die Antiken in Budapest. (Wien 1929) 28. l. 20. sz. — L. N.]

¹¹ Exhibition of ancient Greek art, Burl. fine Arts Club p. 17 No. 29. Pl. 18.

¹² Conze: Att. Grabreliefs 3. 40, 109. Arch. Zeit. 1871 T. 44.

¹³ Billedtavler Kataloget T. 16, 216.

¹⁴ Ennek a hajviseletnek meggazdagodott változatát látjuk a capitoliumi Aphrodite fején és változatain, I. Münch. Jahrbuch für bild. Kunst. 1908, 1 ff. (Sieveking.)

¹⁵ Legközelebb megjelenik a Br. Br.: Denkmäler der griech. u. röm. Skulptur c. vállalatban. Matz—Duhn: Antike Bildwerke in Rom. 1. No. 1438 Villa Pamphilia 20; Clarac: 834 A, 2096 A. [A fej 39 cm magas. — V. ö. Hekler: Az antik plasztikai gyűjtemény. (Bp. 1920) 31. l. 18. sz. és

u. a. Die Antiken in Budapest (Wien 1929) 34. I. 24. sz. — L. N.]

¹⁶ Mélanges Perrot p. 203—206 (Joubin); Ancient Greek art Burl. fine Arts Club p. 25 No. 33 Pl. 27.

¹⁷ Hogy egészen helyesen illesztették-e a törzsre, az más kérdés. Mindenesetre szükségesnek tartanám az újabb gondos vizsgálatot. [Szobrocskánk 62 cm magas.]

¹⁸ Watzinger: Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Winckelmanns-Programm.

¹⁹ [Szobrocskáknak külön tanulmányt szentelt Gerhard Krahmer: Arch. Ért. 41, 1927. 1—30. I. 11 képpel. Hekler később még két ízben foglalkozott a szobrocskával: az antik plasztikai gyűjtemény c. katalógusában (Budapest, 4. kiad. 1920) 44. I. 44. sz.; és a Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményének német ismertetésében: Die Antiken in Budapest (Wien, Krystall-Verlag, 1929) 84. I. 76. szám. Érdekes, hogy a fentebbi méltatás után húsz évvel később adott leírásában miképpen ítéli meg a szobrocskát s azért ezt a leírását ideiktatjuk: „A szobrocska motívumát nyilvánvalóan úgy kell magyaráznunk, hogy a leány lépés közben jobb karjával a köpeny alatt balfelé nyúlva, kecsesen elegáns hajlással szép ruhájának redőzését szemléli. Az ábrázolt jelenetnek csakis ilyen értelmezése adja meg a motívumnak azt a genreszerű intim kedvességét és előkelő kacérságának azt a bájosságát, amely Theokritos és Herondas alakjainál valamint az egykorú terrakottáknál annyira megigéz. (Terrakottákon előforduló rokonmotívumokért v. ö. Winter, Die Typen der fig. Terrakotten, 3, 2. S. 62, Abb. 36, 37.) Az alak fölépítésének nagy tengelygazdagsággal kapcsolatos zártsága, amelynél az állásmotívum világosságát a különféle szövethatások nem igen veszélyeztetik, továbbá az összes mozdulatok irányának a jobb kézre, mint középpont felé való vezetése, valamint az egymásra utaló nézetek gazdagsága egytől-egyig a Kr. e. 3. századbeli korahellenisztikus szerkesztésmódnak ismertetőjelei. Csak a 2. századdal veszi kezdetét a zárt fölépítésnek az a fellazítása, amely aztán a késő hellenizmus centrifugális formaérzékében végződik. Teljes joggal utaltak arra, hogy a kompozíciónak hasonló módja révén a budapesti szobrocskának közeli rokona a

Palazzo dei Conservatori Ülő leányalakja (Arch. Ért. 41, 1927. 10. 1. 7. kép), az antiumi leány (Arch. Ért. 41, 1927. 10. 1. 8. kép) és a Táncoló szatírnak szobortípusa, amely visszafordulva farkát nézegeti (Arch. Ért. 41, 1927. 13. 1. 9). A Leányalak a madárral és kígyóval a Museo Capitolinóban ellenben a maga súlyos tömegszerűségével már a 3. század utáni időkre utal (Helbig, Führer³ 876. sz.). Az arányoknak feltűnő diszharmóniáját eredetileg valószínűleg a szobrocskának magasabb fölállítása enyhítette.“ — L. N.]

Ruhás női szobor.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

(1911)*

A szobor (28. tábla), amely egy eddig ismeretlen görög műalkotás másolata, ezelőtt állítólag Nápoly mellett, egy posilippói villában állott. Mindenesetre nem új lelet, amit az is bizonyít, hogy, amint ez az olaszországi gyűjtemények régebbi szerzeményeinél szokásos volt, a felületéről letisztogatták a ráakódott szinter-réteget. A szobor azonban mégis megmenekült említésreméltó átdolgozástól. A másoló mun-

* Weibliche Gewandstatue. Budapest, Kunsthistorisches Museum címen jelent meg a Brunn—Bruckmann—Arndt: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur c. sorozat 640. táblás-számaként (München 1911.). A cikk, valamint az alább olvasható: Torso einer männlichen Gewandstatue. Budapest, Museum für bildende Künste címen ugyanennek a sorozatnak 716. táblájaként (München 1929) megjelent cikk fordításának és közlésének szíves engedélyezéséért hálás köszönetet mondunk a kiadó F. Bruckmann-Verlag cégnek.

kája a részletekben ugyan nem éri el az eredetinek föltételezhető szépségét, de különösen főnézetben, meglepő hűséggel adja vissza a nagyszerű koncepciót. Hátsónézetben, mint ez gyakran előfordul, a kivitel kevésbbé gondos.

Magassága a talapzattal együtt 1.49 m, a talapzat magassága 10 cm. Hiányzik a fej, amely külön készült és beillesztésre volt szánva; a jobb kar a válltól és a bal a felsőkar közepétől. A szobor régebben ki volt egészítve: a bal csípőn levő ércsap nyilvánvalóan az alsó karnak (most hiányzó) kiegészítéséből származik. Ebből a kiegészítésből maradt meg a talapzat elülső része a bal lábfejjel és a hozzátartozó ruharészekkel, valamint apróságoktól eltekintve, három folt a háton (nem szárnytövek!). Letört és megsérült a hátrafelé vezetett köpenyszárny a bal kar alatt és néhány redőhát, melyek részben kis ércsapok segítségével külön voltak odaerősítve.

A rövidujjú, magasövkötésű chitonba és átvetett köpenybe öltözött nőalak előredülő felsőtesttel, hevesen rohan előre (29. tábla). A bal láb erősen megtört, a jobb szélesen hátralendül. Az alak jobb lábbal löki el magát a földtől, bal alsó lábszára pedig keményen nekifeszül a talajnak, készen arra, hogy a következő percben átvegye a test súlyát. A fölemelt jobb kar, a kartő tanúsága szerint, valószínűleg a mozgás irányát követte,¹ a bal ellenben, legalább is a felső részén, le volt eresztve. Eredetileg tehát a szobor körvonala sokkal mozgalmasabb volt, a bal kar alatt hátravetett köpenyszárny pedig, amelyet a szemlélő homloknézetben ma nem láthat, csak fokozta a benyomást.

Ha a szobor keletkezési idejének lerögzítését akar-

juk megkísérelni, akkor az alak mozdulatából kell kiindulnunk. A testsúlynak az előrelépő bal lábra való áttolása, valamint a tagok ellentétesen átütő beállítása a Hypnos-szobrot idézi emlékünkre. A ruha stílusa is erre a korra vall. A szövetkezelés egyrészt meghaladja a Pheidias körébe tartozó szobrok nagyvonalú stilizálását, mint amilyen az úgynevezett Iris a Parthenon nyugati oromzatában, másrészt azonban még nem éri el a hellenisztikus szobrok túlfinomultságát és bonyolultságát, mint amilyen például a samothrakei Nike szobra. Leginkább a Praxiteles köréből való ruhás alakok stílusának felel meg, amilyen pl. az ú. n. Sardanapal vagy a herculaneumi nők szobrai.² A jobb térdtől a balhoz fölvezető redők (28. tábla) festői felfogása a Mausoleum lovasszobrára emlékeztet. (Catalogue, 2, 1045.)

A hasonlóan mozgalmas beállítású alakok közül a mi szobrunkhoz a Leptis Magnából való torzó áll a legközelebb (Konstantinápoly: Reinach, Répertoire, 2, 419, 3), de ez utóbbinál a mozdulat fojtottabb, a ruhaelrendezés külsőségesebb és keresettebb. Az eltérő viselet (a köpeny egészen a lábfejig leér) szintén megnehezíti a részletes stilisztikai egybevetést. A kisművészet köréből a Berlinben lévő egyik nisyrosi terrakottán találunk hasonló motívumot (Winter, 2. 142, 5.).

Sokkal gyéresebb és vékonyabb szálak vezetnek át szobrunktól a Niobidákhoz. Az a föltevés, amely első ismertetésekor fölmerült, hogy t. i. a firenzei Niobidacsoport tagjai közé kell besorolni, gondosabb vizsgálat után nem bizonyult helytállónak. Nem vetünk ugyan súlyt arra a megállapításra, hogy a ráncmaradt Niobida-szobrok felosztásánál a középső csoport két

oldalán egy további jobbra menekülő lányalak számára nem lenne hely,³ — minthogy az egész elrendezésre nézve még nem mondták ki az utolsó szót — azonban az alakok stílusa maga is ellentmond annak, hogy szobrunk és e csoport tagjai között közvetlen kapcsolat állana fönt. Mert míg az utóbbiaknál taglejtésben és a ruha elrendezésében kétségtelenül bizonyos színpadiasság és szándékosság nyilatkozik meg, a mi torzónk mestere minden ilyen túlzástól tartózkodott; figyelmét kizárólag a motívum nagyságára és megragadó igazságára összpontosította. Kévszám antik szobrot ismerek, amelyen a kifejező eszközök ilyen rendkívüli egyszerűsége mellett a szenvedélyes mozdulat ilyen magávalragadó erővel jutna érvényre.

Mindezek ellenére sincs azonban kizárva annak a lehetősége, hogy szobrunk Niobidát ábrázol.⁴ Niobe gyermekeinek pusztulása ugyanis az 5. századtól kezdve általánosan kedvelt tárgya volt a görög művészetnek.⁵

³ V. ö. a heidelbergi egyetemi múzeumban őrzött arezzoi cseréptöredéket; Pagenstecher, Niobiden, Heidelberger Sitz. Ber. 1910. 2, b) tábla.

² A szövethézelés és a köpeny motívuma a Galleria delle Statue 262. számú szobrára is emlékeztet, különösen pedig annak másodpéldányára, melynek fényképét Amelung szíveségének köszönöm.

³ Amelung: Führer durch Florenz, 130. l.

⁴ A bal kar mellett, a himationon látható rojtok alapján fölvettem annak a lehetőségét, vajjon az ábrázolt értelmezését nem kell-e az egyiptomi-görög mondakörben keresni. Ennek kapcsán az 50 római Danaida egyikére gondoltam, akiknek szobrai Apollo Palatinus római templomának udvarában az oszlopok között voltak fölállítva és amelyek közül

a 16. század 2. felében 18—20 (antik emlékeink között természetesen még meglévő) szobrot fedeztek föl. A viseletnek ez a sajátossága azonban nem csupán Isisnél és az egyiptomi nőknél található meg. V. ö. többek között a Pudicitia-val rokon ruhás szobrot a Louvre-ban: Clarac 310, 2344; 331, 1885 és a Capitoliumban, Salone 15. Itt talán csak a másolók által fölkapott divatról van szó. — Paul Arndt.

⁵ [A fenti leírás kiegészítéseként ideiktatjuk azt az elemzést, amelyet Hekler 1929-ben a *Die Antiken in Budapest* c. német munkájában, 63. l. 51. szám alatt adott és amelyben szobrunk korát is pontosabban meghatározza: „51. *Niobida?* Márvány. Mag. 145 cm. Kiegészítés: a bal láb a megfelelő talpazatrésszel, kisebb foltok hátul a ruhán és a jobb vállon. Előbb Nápoly mellett, Posilippóban állott egy villában, később a Hartwig-gyűjteménybe került. — Wolianka: Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa, 158. l. 140. sz. Hekler: Az antik plasztikai gyűjtemény, 42. l. 42. sz. 2. tábla. Arch. Ért. 1912, 75 sk. Brunn-Bruckmann: *Denkmäler*, 640. tábla. Münchener Jahrbuch 1912, 136. l. 79. jegyz. (Sieveking-Buschor); *Revue Archéologique* 1912, 2, 171.

A szenvedélyes tovarohanás ábrázolásában megnyilatkozó realiztikus erő és az ellentétesen átütő elrendezés elevensége világosan mutatják, hogy a koncepció Kr. e. 300 körül, a Lysippos utáni korban keletkezett. A mozgási problémának a madridi Hypnoson megkísérelt megoldása (l. különösen a berlini bronzmásolatot, Kekulé: *Die griechische Skulptur*, 266) patetikussá van felfokozva. A motívumra nézve v. ö. egy berlini terrakottát: Brunn-Bruckmann, szöveg a 640. táblához, 7. kép. Azt az önmagától kínálkozó értelmezést, hogy a menekülő alak Niobidát ábrázol, egy Heidelbergben őrzött arezzói töredék is alátámasztja (Pagenstecher, *Niobiden*, *Heidelberger Sitzungsberichte*, 1910, 2, b. tábla; Brunn-Bruckmann, szöveg a 640. táblához, 1. kép). A firenzei Niobidákhoz semmi köze sincs szobrunknak, az eredetinek egy más, eddig ismeretlen csoporthoz kellett tartoznia. A firenzei Niobidáknál taglejtésben és ruházatban félreismerhetetlen bizonyos színadiasság és szándékosság, a mi művészünk ellenben minden figyelmét a motívum nagyságára és meg-

ragadó igazságára összpontosította. Kevés antik szobrot ismerek, amelynél a szenvedélyes mozgás a legegyszerűbb eszközök mellett ily magávalragadó erővel jutna kifejezésre. A másoló munkája a részletekben ugyan nem éri el a szépségnek azt a fokát, amelynek az eredetiben meg kellett lennie, azonban, különösen főnézetben, megértő hűséggel adja vissza a pompás koncepciót. Hátsó nézetben, mint ez gyakran előfordul, az alak kivitele kevésbé gondos.” —]

Domborműtöredék Leccéből.

(1915.)*

Apulia délitáliai-görög szobrászatára¹ vonatkozó eddigi, igen hiányos ismereteinket a legutóbbi évek folyamán lényegesen gyarapította egy domborművekkel gazdagon díszített kamrasír fölfedezése Leccében² és egy, a müncheni Glyptothekben őrzött, Tarentumból származó fríztöredéknek a közzététele.³ Ezeknek a szorosan körülhatárolt emlékeknek körét egy tárgyi és művészi tekintetben egyaránt érdekes, Leccében talált domborműtöredékkel egészíthetjük ki, amelyet a budapesti Szépművészeti Múzeum szerzett meg.⁴

A 47 cm magas és 67 cm hosszú töredék (30. tábla) sárgás, erősen lyukacsos, bizonyára helyi mészkőből készült. A nagyobb építészeti kapcsolatból kiszakított tömb eredeti hosszúsága csak az alsó harmadon ma-

* Relieffragment aus Lecce címen megjelent: Jahreshefte des Österr. Arcaologischen Instituts. (Wien) 18, 1915. 94—97. l.

radt meg. Minthogy az érintkezési felületeken kapocsvagy csapnyomok nem maradtak fönn, föltehető, hogy az egyes tömböket egyszerű rétegezés útján illesztették össze.

Az ión lécekkel tagolt és gyöngysorból, valamint akantuszszerű lesbosi kymából álló ornamentális sávval koronázott gerendázat fölött fejlík ki a, sajnos, erősen sérült alakos képszalag, amelyből mindössze négy alak maradt meg. Az ábrázolás tárgya lovas-csapatok és gyalogosok küzdelme. Balról chitonba és bőrpáncélba öltözött lovast látunk, aki előredülő felsőtesttel vágat tova. Fölemelt jobbjaival elkésve sujt le, mert ellenfelének, egy magát pajzsával fedező ifjúnak a kardja már mélyen behatolt a ló szügyébe. Az ifjúnak kardhüvelyé a derekára csavart övről csüng le. A képmező jobb oldalát két, egymás mellett viharzó lendülettel, átlósan elszáguldó lovas pompás küzdő csoportja tölti ki. A megbokrosodott állatok egymást keresztező mozgási tengelye nem fut párhuzamosan a képsíkkal, hanem a lótestek ellentétes fordulata folytán erősen elhajlik. A két harcos már elvágatott egymás mellett, de a baloldali lovas mégis megkísérli, hogy menekülő ellenfelét lándzsájával hátulról elérje. Hűséges, jól iskolázott paripája készségesen engedelmeskedik gazdája térdszorításának és minden ereje megfeszítésével, riadtan visszatekintve, pattanó ugrással nyomul előre. A másik lovat pedig védekezve hátraforduló lovása a kantárszárnál fogva visszarántotta és néhány pillanatra a magasban tartja. A két harcost nemcsak a mozgási motívum, hanem viseletük és fegyverzetük is jellegzetesen megkülönbözteti egymástól. Az egyik dudoros kerek pajzsot, chitont és köpenyt hord, a másiknak a pajzsa ová-

lis alakú, rövid, ujjatlan chitonja pedig nehéz, merev anyagból, bizonyára bőrből készült, amelynek átvett széle a jobb mellet szabadon hagyja.

Ezek a világosan hangsúlyozott, megkülönböztető jegyek lehetővé teszik az egymással küzdő ellenfelek etnikai meghatározását is. A gyalogosan harcoló ifjában, aki ovális pajzsot és derekán kardszíjat visel, teljes bizonyossággal gallusra ismerünk.⁵ A másik gallust a szélső jobboldali harcosban sejtem. A gall fajra nemcsak az ovális pajzs, hanem a bőring is jellemző, amelyet teljesen hasonló alakban visel néhány gall lovas egy pompeji terrakottafrízen.⁶ A másik két lovasnak, akik töredékünkön a gallusokkal mérkőznek, már a felszerelése is magasabb hadi kultúráról tanúskodik. Görögökre nem gondolhatunk, mert a kerek pajzsban, a közepén mélyen beágyazott umbóval, a római-campaniai lovascsapatok jellemző védőfegyverét, a parma-t ismerjük föl.⁷ A hellenisztikus korban, amelyből domborműtöredékünknek származnia kell, a hagyomány két nagy gall csata emlékét őrizte meg, amelyeket a campaniai lovasság megjelenése a rómaiak javára döntött el: a sentinumi csatáét, Kr. e. 295-ből és a telamoni ütközetét 225-ből. Az előbbiben a gallusok oldalán a samnitok is résztvettek. Így tehát a mi töredékünk szempontjából csak a telamoni ütközet jöhet tekintetbe. Ezzel időhatározó támpontot kapunk, amelynek a dombormű stílusa teljesen megfelel.

A leccei kamrasírból származó, már említett képszalagok, amelyeket leghamarább használhatnánk föl összehasonlítás céljára, még teljesen az érett klasszikus reliefstílus jegyében állanak. Az alakok minden átvágás nélkül, a képsíkkal szigorúan párhuzamosan fejle-

nek ki. Motívumban és-reliefkezelésben még elevenen él rajtuk a Mausoleum-friz szelleme. Ezek a megfigyelések, valamint az a szoros stílusrokonság, amely az ugyanott talált indás képszalag⁸ és az apuliai díszedények festett virágindái⁹ között fennáll, kétségtelenné teszik, hogy a leccei kamrasírból származó domborművek Nagy Sándor vagy a Diadochosok korára teendők.¹⁰

A budapesti domborműnek későbbi korba kell tartoznia. A baloldali küzdő csoport a későhellenisztikus reliefeken igen erősen érezhető hagyományos típusnak köszöni keletkezését,¹¹ a páros lovasviadal azonban merész, dús képzeletre valló kompozíciót örzött meg számunkra, tele tüzes szenvedéllyel, amelyen a keresztül-kasul átcikázó mozgás által a dombormű nagyszerű festői erőre és térbeliségre tett szert. A klasszikus domborműstílus szerkesztési elveit túlhaladták és megtették az első lépést a térbelien valószínű képszerű csataábrázolás felé. Ennek a pompás kettős küzdőcsoportnak a kompozícióját, amely még a későrómai korra is hatással volt,¹² szívesen tulajdonítanak valamelyik Nagy Sándor-korabeli neves festőnek. Annál is inkább, mivel a mi domborművünkön is uralkodó, kislejű, helyi tarentumi lőtípus bevonása a művészi ábrázolásba a legnagyobb valószínűség szerint ugyancsak az egyik egykorú festőnek, a Herakleióból származó Zeuxisnak köszönhető.¹³

A budapesti domborműnek történeti megfontolások alapján a 3. század utolsó tizedeibe való utalását a stíuselemzés is alátámasztja. A munka friss és eleven, a főhangsúlyok kiemelése biztos érzékkel történt.

A budapesti töredék egykori rendeltetéséről elegendő felvilágosítást nyújt építészeti tagozása. Csakis

olyan nagyobb sírépületek egyikének képszalagjáról lehet szó, amilyeneket eredeti töredékek és vázáképek alapján éppen a budapesti töredék lelőhelyéről¹⁴ nagy számban ismerünk.¹⁵

¹ Pagenstecher: *Unteritalische Grabdenkmäler*, 16. l.; Berlin, Beschreibung der Skulpturen, 885. sz.; Furtwängler: *Kleine Schriften* 2, 495. l. 7. sz.; *Kunstchronik* 1913/14, 339. l.

² *Apulia*, 1913. 93 skv.; *Ausonia* 8 (1913), 1 skv.; *Arch. Anzeiger*, 1913, 195/6 h.; Pagenstecher: *Apulien, Berühmte Kunststätten*, 65. kötet, 161/2. l.

³ *Münchener Jahrbuch* 1914/5, 156 skv.; *Arch. Anzeiger* 1914, 453 skv.; *Antike Denkmäler* 3, 36. tábla.

⁴ Hiányos kép és magyarázat: Wóllanka: *Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa* 104 l. 87. sz.: v. ö. *Berl. Phil. Wochenschrift*, 1913, 471. h.

⁵ V. ö. Kekulé: *Bronzestatue eines kämpfenden Galliers*, 69. *Winckelmannsprogramm*, 9 skv.; *Rev. Arch.* 1888, 1, 329. l.

⁶ Rohden: *Terrakotten von Pompeji*, 22. t. 17 és 37/8 l.; Bienkowski: *Les scènes guerrières historiques dans la céramique de l'Italie méridionale*, *Extrait du Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie*, Mai-Juin-Juillet, 1914, 47 skv.

⁷ Daremberg—Saglio: *Dictionnaire des antiquités „Clipeus”*, 1256. l. Bienkowski: i. m. 49. l.

⁸ *Ausonia*, 1913, 1. t.

⁹ V. ö. Furtwängler—Reichhold: *Griech. Vasenmalerei*, II, 149. l. 52. kép.

¹⁰ Az apuliai díszedények datálására v. ö. Fw.—R.: 2, 154 l.

¹¹ Rendkívül tanulságos, ha a hellenisztikus reliefstílus lassú hanyatlását a feltaláló erő általánosan jelentkező apadásával együtt datált emlékeken kísérjük nyomon, mint amilyenek a magnesia-i Artemis-templom (Mendel: *Cat. des sculptures* 1, 369), a teosi Dionysos-templom (mindkettő Hermogenes építette Kr. e. 203/2 és 193-ban), a teosi képszalag (*Arch. Ztg.* 1875, 23. l. 5. tábla; Arndt—Amelung: *Phot. Einzelaufnahmen* 1345—1348; *Brit. Museum, Cat. of Sculpture*,

2570. sz.; Reinach: *Rép des reliefs* 421—424), az alabandai Apollo-templom (ugyancsak Hermogenestől, *Comptes rendues de l'Académie des Inscriptions*, 1905 458/9. l.; 1906 415/7. l.), a laginai Hekate-templom (*Bull. corr. hell.* 1895, 10—15. tábla; Mendel: *Catalogue I*, 428.) és a kosi Dionysos-templom képszalagja (Benndorf—Niemann: *Reisen in Lykien und Karien*, 2—3. tábla).

¹² Ugyanezt a jelenetet találjuk még a Juliusok St. Remy-i síremlékének csatadomborművén: *Antike Denkmäler*, 16. tábla, fent; és a Konstantinápolyban őrzött nagy Sidamarszarkofág hosszoldalán: Mendel: *Catalogue I*, 301.

¹³ V. ö. Robert: *Votivgemälde eines Apobaten*, 19. *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 17. skv.; Hauser—Furtwängler—Reichholdnál: *Griech. Vasenmalerei*, 2, 264/5. l. Az attikai lótipussal szemben (Fw.—R.: 96/7 és 100) a tarentumi lófaj jellemző tulajdonságai a müncheni Alvilág-váza (Fw.—R.: 10. t.) és a Patroklos-váza (Fw.—R.: 89. tábla) képein ismerhetők fel világosan.

¹⁴ Pagenstecher: *Unteritalische Grabdenkmäler*, 16 skv.

¹⁵ [Évekkel később, az 1929-ben kiadott *Die Antiken in Budapest* c. munkájában (103 l., 92. sz.) Hekler megjavítja a leccei relieftöredék datálását:

„Stílusban és egyes motívumokban is legközelebbi rokonságban áll a Kr. e. 168-ra datált Paulus-Aemilius-emplékkal (Reinach: *Répertoire de reliefs I*, 118; *Mélanges Boissier* 298. l.). Ez a megfigyelés a főntebb említett történeti megfontolással karöltve körülbelül a Kr. e. 2. század első tízeidebe utalja a budapesti domborművet.”]

Antik emlékek Budapesten.

(1928.)*

A budapesti Szépművészeti Múzeum antik szobor-gyűjteményének alapját az 1909-ben megszerzett Arndt-gyűjtemény vetette meg, amelyet azóta néhány szerencsés vétellel és ajándékkal egészíthettünk ki. Ez az így keletkezett antik gyűjtemény, amelyet a régészeti irodalomban alig ismernek, terjedelemre nézve természetesen nem mérkőzhetik a nagyobb múzeumok antik anyagával. Mégis fokozott érdeklődésre tarthat számot, mert túlnyomó részben görög eredeti darabokból áll, amelyek — még a legjelentéktelenebb töredék is — művészi értékük mellett a termékeny problémák egész sorát tartalmazzák. A budapesti antik anyagot a Nemzeti Múzeum és magángyűjtemények néhány márványszobra egészíti ki. Minthogy a Szépművészeti Múzeum nagy képes katalógusa a többi budapesti antik szoborról szóló függelékkel együtt rövidesen megjelenik,** ez a jelentés csak néhány művészettörténetileg különösen tanulságos példa meg-tárgyalására szorítkozhatik.

* A berlini Archäologische Gesellschaftban 1928. május 8-án vetített képek kíséretében tartott előadásnak összefoglalása. — Megjelent az Archäologischer Anzeiger 1928. évfolyamában (251—266 h.) „Budapester Antiken” cím alatt. A cikk, valamint az alább olvasható „Die hellenistischen Bronzegefässe von Egyed” c. tanulmány fordításának és köz-zétételének szíves engedélyezéseért hálás köszönetet mondunk az Archäologisches Institut des Deutschen Reiches elnökségének.

** Megjelent *Die Antiken in Budapest* címen 1929-ben (Wien, Krystall-Verlag).

1. *Dionysos-torzó*. Magassága 53 cm. Az új katalógusban** 5. szám (31. tábla 1). A szobornak egy teljesebb másolatpéldánya, mely a fejtípust is megőrizte, a római Museo Torloniába került: Visconti, Mus. Torlon. 129. tábla, 484. Az állásmotívum elfogódottsága, a testkezelés sikszerű kötöttsége, a redőrendszer archaikusan dekoratív jellege, valamint a livadhostrói Poseidonhoz és a Talleyrand-féle Zeus-hoz közelálló fejtípus egy, az 5. század elejéről származó sikyoni eredetire vall, amelynek a Wilton-House-i Hermes Kriophorosban¹ viselet- és stílustörténetileg rokon régiesebb előzményére ismerünk.²

2. *Ifjú feje*. Magassága 29 cm. Az új katalógusban 7. szám (32. tábla 1). Kisebbített hermamásolata évekkel ezelőtt műkereskedelemben tűnt föl. A fej valószínűleg az olympiai szoborművek idejéből származó argosi eredetinek római másolata. A puha, elmosódó formakezelés, valamint a fül és a halánték fölött vastag csomóban aláhulló fürtök éppen ennek az iskolának a műveire jellemzőek. Az ebben az időben már régies, mélyen a nyakba alálógó hajfonat a halánték-fürtőkkel egyetemben a brüsszeli sisakos ifjú-szobor³ és az Eros Soranzo⁴ mellett egy, a berlini amphora mesterének tulajdonított harangkráter Ganymedesén (a Louvre-ban) mutatható ki.⁵ A jelentés megfejtésének így kínálkozó lehetősége arra a föltevésre vezet, hogy fejünk talán Dionysios olympiai Ganymedeszobrának másolata, amelyet Mikythos ajánlott fel (Paus. 5, 26, 2). Az a tagadhatatlan rokonság, amely ifjú-fejünket az ugyanennek a művésznek Orpheuszobrára visszavezetett fejtípussal⁶ összeköti, kellőleg alátámasztja ezt a föltevést.

3. *Női fej töredéke*. Magassága 29 cm, szélessége

37 cm. Az új katalógusban 10. szám. (32. tábla 4). Kitűnő, rendkívül gondosan és biztos stílusérzéssel készült másolat (bizonyítva a Kr. e. 1. századból) a peloponnesosi iskola egyik bronz alkotása nyomán, a 460—450 körüli időből, melynek jelentőségét további három másolatpéldány bizonyítja: 1. Róma, Museo Nazionale: Helbig, Führer³, 1344. sz. — 2. Róma, Museo Barracco: Helbig, 1086. sz. — 3. Athén, Ethnikon Museion, 648. sz. A mintakép fanyar nagyszerűsége csak a budapesti példányon érvényesül hiánytalanul. Ez a sajátos hajviselet az elől hullámos, hátul pedig a koponyától messze elálló kontyba összefogott hajjal, amelyet a fejtetőn végigvezetett széles szalag tart, az 5. század közepén igen el volt terjedve és szobrászi példákön kívül terrakottákon, érmeken és vázáképeken is kimutatható. Az eredeti szobrászi típusról, amelyhez az itt tárgyalt fej tartozott, a Loeb-gyűjtemény egy terrakottája⁷ vagy egy peplosruhás lány bronzszobrocskája⁸ adhat fogalmat.

4. *Ifjú torzója*. 1.10 m magas. Az új katalógusban 13. szám. (31. tábla 2). Az Omphalos-Apollo mestérének köréből való eredeti alkotás koracsászárkori másolata. Testkezelésben a kiduzzadó felső bordaszélnek feltűnően erős hangsúlyozása révén torzónkhoz a Monteverde szobrász birtokából a Museo delle Termebe került ifjú-szobor áll legközelebb.⁹ A bal kar a bal felső lábszáron megmaradt támaszcsonk tanúsága szerint nyugodtan lecsüngött. Az előrenyújtott jobb kéz a Monteverde-féle ifjúnak a clevelandi Museum of Art-ban lévő teljesen sértetlenül fennmaradt másolatpéldányához¹⁰ hasonlóan szintén áldozati csészét tartott.

5. *Ifjú fejének töredéke*. 18 cm magas, 22.5 cm szé-

les. Az új katalógusban 18. szám. (32. tábla 3). Polykleitos Diadumenosának másolata, lehúnyt szemmel. Hadrianus-Antoninus korából való munka. Ha jelentését próbáljuk megfejteni, leghamarabb talán az alvó Endymionra gondolhatunk, akinek ábrázolása a császárkor közepén a reliefsművészetben nagy kedveltségnek örvendett, azonban a megvakított thrák énekest, Thamyrist is tekintetbe kell vennünk. Thespiaiban álló szobra, amelyről Pausanias emlékezik meg (9, 30, 2), egy itt talált talapzat tanúsága szerint valószínűleg az egyébként ismeretlen boiotiai szobrász, Kaphisias műve volt, aki Kr. e. 250 körül működött.¹¹ A Thamyris-monda, mint ismeretes, az 5. század festészetében is gyakran került feldolgozásra. Az ifjú vak énekesnek az edényfestményeken lehúnyt szemekkel és dús, fürtös hajában széles szalaggal ábrázolt típusához¹² a mi töredékünk, úgy látszik, jól hozzá illik.

6. *Amazon harca*. Domborműtöredék Tarentumból. Mészkö. 26.5 cm magas, 20 cm széles. Az új katalógusban 31. szám. (33. tábla 1). A jobbról széles léckerettel szegélyezett töredéken kétalakos küzdő csoportot látunk. Az ágaskodó lóról lezuhant amazon kétségbeesetten védekezik a támadó görög ellen, aki bal lábát a nőalak felső lábszárának feszítve, hajánál fogva ragadja meg. Az egész kompozíciót,¹³ amelyet edényfestők is fölhasználtak, többek között a párizsi Bibliothèque Nationale egy kámeója őrizte meg.¹⁴ Továbbélését egészen a római szarkofágszobrászatig nyomon követhetjük.¹⁵ Töredékünk is jellemző terméke a peloponnesosi befolyás alatt álló tarentumi művészetnek a Kr. e. 4. század első feléből, amelynek sajátosságát és jelentőségét csak legutóbb ismerték föl világosan.¹⁶

7. *Női fejecske*. Athénből. 9.5 cm magas. Az új katalógusban 67. szám (32. tábla 2). A bájos, rendkívül puhán és ihletesen kidolgozott fejecske korahellenisztikus továbbfejlesztése annak a Praxiteles-féle eszményi típusnak, amelynek főképvisezőiként 1. a szép lemnosi Artemist Konstantinápolyban,¹⁷ 2. az ú. n. Persephone-szobor fejét a Capitoliumi Múzeumban,¹⁸ 3. egy Hera-szobor fejét a firenzei Giardino Boboliban,¹⁹ 4. egy fejecskét a bázeli múzeumban,²⁰ és 5. egy Aphrodite-szobor fejét a velencei Dogepalotában²¹ idézhetjük. Fejünknek Praxiteles művészetével az irodalomban már többször hangsúlyozott kapcsolatát legutóbb meggyőzően támasztotta alá egy szép leányfej, amely a kosi Asklepieionból származik.²² Az eredetileg valószínűleg Artemis számára fogalmazott fejtípust később a londoni Spink-gyűjtemény Aphrodite-szobrocskájának²³ tanúsága szerint a szerelem istennőjének ábrázolására is fölhasználták. A budapesti fejecske álmodozó bájjal telt kifejezése ez esetben is az Aphrodite-értelmezés mellett szól. A kosi szobrok véleményem szerint a görög művészettörténet egyik régen vitatott kérdésének a megoldását is lehetővé teszik. A vatikáni Múzsacsoport praxitelesi jellegét valamennyi kutató egyhangúlag kiemelte. Pausanias viszont (9, 30, 1) Kephisodotosnak egy helikonhegyi múzsacsoportjáról tudósít, amelyet eddig általában az idősebb ily nevű művésznek tulajdonítottak. Csak Lippold (*Real-Encyklopädie* XI, 234) veti föl a lehetőségét annak, hogy a Pausanias által első helyen megnevezett, teljes múzsacsoportot az ifjabb Kephisodotos készítette. Az a testvéri rokonság, amely a szép kosi leányfejet²⁴ a vatikáni múzsacsoport néhány fejével összeköti, ezt a lehetőséget, meggyőződésem sze-

rint, bizonyossággá emeli.²⁵ A vatikáni Múzsacsoport tehát az ifjabb Kephisodotos helikonhegyi múzsa-csoportjának a másolata. A többi három múzsa vízszint, amelyeknek mesteréül Pausanias Strongyilion több múzsjával kapcsolatban ugyancsak egy Kephisodotost nevez meg, minden bizonnyal a név idősebb képviselőjének a műve volt.

8. *Kétoldalas dombormű.* Magassága 41.8 cm, szélessége 58.5 cm. Az új katalógusban 102. szám. Egyik oldalán (34. tábla 1) magas domborműben kifaragott két babérkoszorús, sziklás talajon nyugvó maszkot látunk, amelyek Dionysoszt és Silenost ábrázolják. A háttérben keresztbefektetett thyrsosbot és felborult kantharos. A relief másik oldalát (34. tábla 2) két, lapos domborműben ábrázolt, vidám tánclépésben tovasiető szatír tölti ki. Az elülső bal kezében hatalmas tympanont tart, jobb kezével pedig a háttérben lobogó párducbőrét húzza föl. A másiknak jobb kezében kampós pásztorbot van, baljában pedig nyulacskát tart és azzal ingerli eleven ugrándozásra a földön szürkülő kutyáját. A futófúrónak hatásos alkalmazása a szilén-maszk szakállában, a Dionysos-maszk arcvonásain pedig a formaadás akadémikus, Antinous-fejekre emlékeztető, klasszicisztikus símasága döntő bizonyosága annak, hogy reliefünket a Kr. u. 2. század első felére kell datálnunk. A budapesti kétoldalas dombormű ennek a műfajnak legszebb és legnemesebb képviselői közé tartozik. Egykori jelentőségére nézve v. ö. utoljára Wolters: E. A. szöveg a 10. sorozat 76. hasáb, 2960/1. számhoz.^{25 a)}

9. *Római domborműves arckép.* Magassága 33 cm. Az orr kiegészítés. Az új katalógusban 125. szám (33. tábla 2). Háttérre való fölerősítésre volt szánva.²⁶

Studniczka Aelius Verus korára datálja. A hajtömeg fokozott föllazítása, és a pupilla kimélyítésének Hadrianus korában még egészen szokatlan módja azonban aligha tesz lehetővé ezt a korai datálást. Ha fejünket egyrésről hitelesen Hadrianus-kori arc-képekkel: 1. Ű. n. Lepidus mellképe a vatikáni Braccio Nuovóban,²⁷ 2. Berlin, 464. szám,²⁸ 3. Rhoimetalkes (132—154 Kr. u.) (?), Berlinben,²⁹ 4. Ifjú mellképe Velencében,³⁰ másrésről az ifjú Lucius Verusszal a Museo delle Termében,³¹ vagy Eupattorral (155—174 Kr. u.) (?) Athénben³² összevetjük, világosan látjuk, hogy reliefképmásunkat helyesen csak 160—170 közé datálhatjuk. Antinous arc-képeit nem állíthatjuk ez ellen a datálás ellen minden további nélkül csatasorba; legelőször ki kellene rekeszteni a nem egykorú arc-képeket, melyeknek számát sokra kell becsülnünk, minthogy a búskomor ifjúnak kultusza, akinek isteni voltában Athenagoras tanúsága szerint Kr. u. 177 körül még komolyan hittek, legalább is a 3. századig tartott.

¹ Michaelis: Ancient Marbles 702, 144. sz. Clarac 658, 145 B; Töredékes másolat Korinthosból, Amer. Journ. Arch. 8, 1904, 439 skv. 18. t.

² V. ö. Furtwängler: Meisterwerke 66; Röm. Mitt. 3, 1888, 299; 74. jegyzet.

³ Furtwängler: Sammlung Somzée, 3—5 t.

⁴ Antike Plastik, W. Amelung z. 60. Geburtstag, 258. l. 9—10. kép.

⁵ Journ. Hell. Stud. 30, 1910, 284. l. 6. kép.

⁶ Arch. Anz. 1926. 344 skv.

⁷ Sieveking: Die Terrakotten d. Slg. Loeb 1, 14. t. 9. l. és 17. t. 14. l.

⁸ Burlington Fine Arts Club, Exposition of ancient Greek art 1904, 41. l. A 20, 48. t.

⁹ EA. (= Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, München

1893 skv.) 135—137. Jahrbuch d. Inst. 41. 1926, 263. 1, 20—35. kép.

¹⁰ Jahrb. d. Inst. 41, 1926. 6—7. tábla.

¹¹ Bull. Corr. Hell. 26, 1902, 156 skv.; 30, 1906, 467. Roschers Myth. Lexikon 5, 475. Thieme-Becker, Künstlerlexikon 9, 542.

¹² Journ. Hell. Stud. 25, 195, 1. t. Pfuhl: Malerei u. Zeichnung d. Griechen, 3, 194, 512. sz.

¹³ Journ. Hell. Stud. 18, 1898, 6. t.: Boreas és Oreithyia.

¹⁴ Lippold: Gemmen und Kameen, 41. t. 11.

¹⁵ V. ö. Bollettino d'arte 6, 1926, 213. l. 17. kép.

¹⁶ Jahrb. d. Inst. 35, 1920, 83 skv. Münchner Jahrbuch 12, 1922, 128.

¹⁷ Mendel: Cat. 2, 244. 533. sz.

¹⁸ EA. 470/1.

¹⁹ EA. 281/2.

²⁰ EA. 899/900.

²¹ EA. 2428/9.

²² Jahrb. d. Inst. 38/39, 1923/4. 6. t.

²³ Revue Arch. 1, 1903, 6. t.

²⁴ L. a 22. jegyzetet.

²⁵ V. ö. különösen Erato fejét Koppenhágában: Modern. Cicerone 1, 290, valamint Thalia és Polymnia fejét: Amelung, Basis d. Praxiteles, 32 skv.

^{25 a}) [A relief Zsolnay Adolf ajándékából 1921-ben került a Szépművészeti Múzeumba. V. ö. Szépműv. Múz. Évkönyvei 3, 1921—3. 112 l.]

²⁶ V. ö. legutóbb Arndt—Bruckmann: 1001. táblához tartozó szöveget, ahol a további példák is idézve vannak.

²⁷ Helbig, 33. sz.

²⁸ Schröder: Röm. Bildnisse 9/b. t.

²⁹ Antike Plastik. W. Amelung z. 60. Geburtstag. 7 skv. 4—5. kép.

³⁰ EA. 2453.

³¹ Paribeni: Guida 638. (59551).; Boll. d'arte, 17, 1913. 161.

³² Hekler: Bildniskunst, 261. tábla.

Ruhás férfiszobor torzója a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

(1929.)*

Hekler, Az antik plasztikai gyűjtemény, 4. kiad. 40. l. 39. sz. 6. tábla; A. A. 1916, 71. h. Az O. M. Szépműv. Múzeum Évkönyvei, I (1918), 1. skv; Zeitschrift f. bild. Kunst, 1926/7. 1. [Pantheon 2, 1928. 544—5. l., Die Antiken in Budapest. 1929. 38. l. 26. sz.] (35. tábla.)

Magassága: 1.59 m. Anyaga pentelikoni márvány. Hiteles adatok szerint a velanidezzai temetőben találták. A hátsó oldal kidolgozása elnagyolt. Már első pillantásra kitűnik, hogy a torzó az attikai temetőszobrászat legutolsó és legérettebb alkotásai közé tartozik, amelyek még phaleroni Demetriosnak 317/6-ban kiadott fényűzési tilalma előtt keletkeztek. Eredetileg minden bizonnyal egy másik alakkal együtt aediculában állott. Ezt a föltevést nemcsak az teszi valószínűvé, hogy a lecsüngő jobb kar oldalt kissé előrenyúlt, hanem az a megfigyelés is támogatja, hogy a baloldalt függőlegesen aláhulló, széles redőcsomókkal hatásosan lezárt alak jobb oldala szinte nyitottnak látszik. (V. ö. Conze, Grabreliefs, 161. l. 7526. sz.).

Erőtéljes, érett férfialakot látunk magunk előtt, húsos, petyhüdtlen megereszkedett mellél. A test egyénileg jellemző jegyeinek ilyen hangsúlyozása, valamint a köpenyvetés módja, amelynél a jobb váll födetlen marad, a bal vállról lecsüngő köpenyvétet pedig a bal

* Brunn—Bruckmann—Arndt, Denkmäler griech. u. römischer Skulptur. Tafel 716. München (Bruckmann) 1929.

kéz fogja össze, számos példával bizonyítható a 4. század folyamán az attikai sír- és fogadalmi domborművek között (v. ö. főleg Conze, 78. és 92., 398; E—A. 680, 686—689). A szövet beható jellemzése által azonban ez az általánosan elterjedt motívum torzónkon egészen új életre kelt. Az emitt sűrűn egymásbafonódó, amott éles szálakban aláhulló, a bal kéz alatt szélesen szerteáradó, helyenként laposan fekvő redőkkel is élénkített ruhatömeg ábrázolásában mindenütt a leggondosabb megfigyelés nyilvánul meg. Ez az egész formagazdagság azonban nem különösegesen dekoratív, seholsem hajlik üres virtuozításra. Minden részlet bele van gyökereztetve az egyszerű komolysággal átjárt összképbe. Minden jellegzetes. A ruha tömegének sötét árnyékvölgyekkel átszántott rétegeződése által az alak nagyobb térbeliségre tett szert. Mindezek a stílussajátságok csak a 4. század második felében mutathatók ki. Torzónknak szellemben és ruhakezelésben legközelebbi analógiájaként a British Museum Sokrates-szobrocskáját¹ és a nápolyi szónok-szobrot² (rokonaikkal együtt: a) szobrocška az athéni Nemzeti Múzeumban a Karapanos-gyűjteményből, 910. szám; b) torzó Herodes Atticus Odeionjának egyik fülkéjében, Sybel, 4989) szeretném említeni, mint annak az iránynak a képviselőit, amely a dekoratív tetszetősségről teljesen lemondva, a képszerű jelenség jellemző erővel telített monumentális kiérlelésére törekedett. Időben és stílusban ide sorolható be megfelelő helyre a Palazzo Pitti Asklepios-szobra³, amely a hervadt mell, a köpeny becsavart felső széle és a támasztó láb körül keletkezett ívelt redők ábrázolásában igen közeláll torzónkhoz és a Koppenhágában őrzött, 329/28-ra datált atti-

kai díszoklevél Delopteséhez.⁴ Ezáltal az egész csoport, tehát a velanidezzai torzó is, a Kr. előtti 330—320-as évtizedekre tehető. Ha torzónk oldalnézetét összevetjük Mnesimachos Kr. e. 325/4-re datált fogadalmi domborművén az áldozó alakjával (E—A. 1231 sz; Festgabe zur Winckelmannsfeier, Leipzig, 1927, 3. l.), kellőleg alátámaszthatjuk ezt az időmeghatározást.

¹ Arndt—Bruckmann, Griech u. röm. Porträts 1049/50; Journ. of Hell. Stud. 45, 255—61; Zwischen Philosophie und Kunst, Joh. Volkelt zum 100. Lehrsemester, 129—141. l. (Studniczka); Münchener Jahrbuch, N. F. 4, 1927, 93. l. (Wolters); Amer. Journal of Archaeol. 31, 1927, 281 (Amelung).

² Ruesch, Guida, 1113; E—A 766.

³ Amelung, Führer, 188. sz.; E—A. 219—221, másodpéldánya a Palazzo Massimi alle Colonne-ban, Rómában: E—A. 2054.

⁴ 231. sz.; Arndt: La Glypthothèque Ny Carlsberg. 88. tábla, 132. l.

PROVINCIALIS RÓMAI MŰVÉSZET.

Magyarországi római bronzszobrocskák.

(1908.)*

Az itt közölt, 12 cm magas bronzszobrocska (36. tábla 1.) a Magyar Nemzeti Múzeum legkiválóbb darabjai közé tartozik. Tömör öntéssel készült és attól eltekintve, hogy a bal kezében tartott attributum felső része letört, teljesen sértetlen. Az egész felületet igen szép, mély sötétzöld patina borítja. A mellbimbókat ezüst berakás jelzi. Szobrocskánk eredetét, sajnos, nem tudjuk határozottan megállapítani, valószínűleg a Kiss-gyűjteményből származik. Minthogy azonban patinája eltér a többi magyarországi szobrocskáétól, nem vehető bizonyosra, hogy Magyarországon találták.¹

A szobrocska művészi és tárgyi szempontból egyaránt a legnagyobb érdeklődésre tarthat számot. A kitűnő római munka állásmotívumában egy az 5. század közepéről való, jól ismert görög típust őrzött meg, melyet argosinak szoktunk nevezni, s melynek az ú. n. Ligurio-bronz a főképviseelője.² Az állásmotívumnak

* Römische Bronzen aus Ungarn. Jahreshefte des Österr. Archaeol. Instituts. (Wien) 11, 1908, 236—241. 1.

a Ligurio-bronzzal való megegyezése első pillantásra meggyőző; csak hogy ezzel szemben a mi szobrocskánknál a jobb testfél hordja a test súlyát, a bal oldal viszont teljesen tehermentesíve van. Megegyezik a két szobor a formaadás alapelveiben is. Különösen jellemző mindkettőnél a köldök lágy besüppedése. A Nemzeti Múzeum szobrocskáján azonban a Ligurio-bronzhoz viszonyítva mégis bizonyos haladás észlelhető. Az arányok kevésbé nehézkesek és esetlenül szélesek, sokkal karcsúbbak és könnyedebbek. A tekintet nem irányul egyenesen előre, hanem az attributumra néz, amelyet az alak jobb kezében tart, úgy hogy a fej kissé előrehajolva jobbra fordul. A mi szobrocskánknál a két váll között lévő magassági eltérés is jelentékenyebb. Ezek a módosítások el-tűntették a nyomasztóan nehézkes benyomást. Az alak minden tekintetben közelebb áll azokhoz a művekhez, melyek az argosi iskola művészi hagyományaihoz kapcsolódnak, és művészileg mintegy közbeeső helyet foglal el az argosi, Hageladas-féle kánon és a Louvrenak gyönyörű görög bronz között, amely Polykleitos stílusát teljesen fejlett, harmónikus szépségben mutatja be.³ Polykleitos szelleméhez kapcsolódik a Nemzeti Múzeum szobrocskája az arcformákban és a hajkezelésben is. Az arckifejezésben már nyoma sincs a szellemtelenül tompa nyugalomnak, melyet a Ligurio-bronzon olyan kellemetlennek érzünk. A hajviselet sem argosi módra hátul fölcsavart; a haj valódi polykleitosi módon rövid fürtökben, laposan símul a koponyára, viszont hiányzik belőle minden finomabb cizellálás. Szobrocskánk művészettörténeti jelentősége mindezek alapján abban áll, hogy a görög művészetnek az 5. század közepe

tájáról való, teljesen érett álló alakját ismer-tük meg benne. Az organikus életképesség és a kö-tetlen cselekvési szabadság, amely a nyugalmi hely-zetben is a maga teljességében jut kifejezésre, — ez az a nagyszerű vívmány, amelyet a Nemzeti Múzeum szép szobrocskájában megtalálunk, anélkül azonban, hogy az állásmotívum egész fölépítésében a szigorúbb argosi kánon visszhangját félreismerhetnők.

A római Mercurius-bronzok közül igen sok fejleszti tovább polykleitosi szellemben a mi szobrocskánk motívumát. Csak néhány jellemző példát említek: Jahrbuch, 1887. 9. tábla; Specimens of anc. sculpt. 1. 33, 34; Murray, Greek bronzes, 47. 1. 18. kép; Bonner Jahrbücher, 90. füzet, 3. 1, 2. tábla; Furtwängler, Collection Somzée, 9. 1.; Meisterwerke, 425. 1. Az 5. századi álló alak fejlődése szempontjából rendkívül tanulságos ezeknek a mi szobrocskánk-kal való összehasonlítása. A többi római bronz között a mi szobrunk kivitelével és élethűségével, továbbá az egész alakban következetesen érvényesített, semmi-féle idegen elem által el nem homályosított forma-adásával igen kiváló helyet foglal el. A munka gondosságát egy jellemző, tisztán technikai ismertetőjel, az ezüstberakásos mellbimbók is elárulják. A bronz-technika hanyatlásával, amely már Nero korában megindult, a szemet és a mellbimbókat együtt öntöt-ték a szoborral.⁴ A Nemzeti Múzeum szobrocskája e szerint a korai császárság idején, Itáliában készül-hetett. A provinciális bronzok ugyanis egészen más-ként hatnak.

Kicsoda már most ez az ifjú, aki még szinte fiús arccal, de teljesen fejlett testtel áll előttünk?⁵ A válasznak erre a kérdésre abból a megfigyelésből kell

kiindulnia, hogy az alak fején, a homlok fölött két kis szárny kétségtelen (a képen aligha látható) nyoma maradt meg. Ilymódon csakis Hermesszel állhatunk szemben. A valódi polykleitosi Hermes-szobrok mindig szigorúan kerülnek a fejen és a lábon a szárnyak ábrázolását, mint olyan elemekét, amelyek az összbenyomásra zavarólag hatnak. Így látjuk teljesen szárny nélkül ábrázolva Hermest a Landsdownegyűjtemény szobrán (Furtwängler, *Meisterwerke*, 503 skv., 91. kép; Berlin, *Beschreibung der Skulpturen*, 196), amely egész fölépítésében a legközelebbi rokonságban áll a mi szobrocskánkkal. A testen ugyanis még szintén tiszta argosi,⁶ a fejen ellenben polykleitosi stílusra ismerünk. A Hermes-megnevezést alátámasztja a teknősbéka is, melyet az alak előre nyújtott jobb kezében tart. Ez ugyanis kedvelt állata az istenségnek, mellyel gyakran ábrázolták.⁷ Furtwängler meggyőző fejtegetései óta (Bonner *Jahrbücher*, 103. füzet, 4. skv.) a leeresztett bal kézben tartott, első pillantásra idegenszerű attribútum megfejtése sem okoz nehézséget. A becsavart alsó részről tüstént fölismerhető az irattekercs, melyről Furtwängler kimutatta, hogy Hermes—Thoth isten jellemző jelvényei közé tartozik. Thoth ugyanis az egyiptomi vallásban mindennemű írásmű, minden bölcsesség és művészet föltalálója volt, akit később a hellenisztikus Alexandriában Hermesszel azonosítottak. A római korban, amikor a behatólag egyiptomi vallási elemek mindenütt igen termékeny talajra találtak, Hermes—Thoth kultusza az egész római birodalomban, még a legtávolabbi provinciákban is elterjedt, amint azt számos Hermes-Thoth-ábrázolás bizonyítja.⁸ Az irattekercs, mint jelvény azonban rend-

kívül ritka. Eddig csak egy példája, a regensburgi Hermes-Thoth-Apollo-bronz volt ismeretes. (Bonner Jahrbücher, 103. füzet, 1. tábla). Érdekes az a megfigyelés, hogy itt is egy 5. századi típus szolgált mintaképül.

A többi Hermes-Thoth-ábrázolás mind a szokásosabb, a fejtetőn tollal díszített típust mutatja (v. ö. Bonner Jahrbücher, 103. füzet, 7. skv.), melyből a Magyar Nemzeti Múzeum is őriz három példányt. Valamennyi ugyanazon mintakép nyomán készült, mint a Bonner Jahrbücher, 103. f., 6. l. 4. kép; Edgar, Greek Bronzes, Pl. 1. 27638. sz. 3. l.; Reinach, Antiquités Nationales, Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye, 49. sz. 67. l.; The annual of the British School at Athens, 1896/7, 10, 3. táblán közölt szobrocskák. A típus minden bizonyossággal hellenisztikus eredetű. Erre utalnak a formaadás, a nyugtalan kifejezés, a karcsú arányok és a motívum mozgalmassága. Valamennyi ilyen típusú alaknál a jobb láb a támasztó és a bal a támaszkodó láb, bal kezükben a kerykeiont, előrenyújtott jobbjukban pedig a tele pénzeszacskót tartják. A fej a támasztó láb oldala felé fordul; a rövid, fölfelé fésült hajban a két szárnytő között jelenik meg az egyenesen fölálló toll. Az isten többnyire chlamyst visel. A Nemzeti Múzeum egyik példányán Hermes—Thoth jobb lába mellett egy állatnak, valószínűleg egy kosnak maradványait látjuk; v. ö. a teljesen hasonló ruvoí bronzszobrocskát: Röm. Mitt., 1889 4. és 11. tábla (Heydemann) és a Katalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich-ben a 12. l. után 2857. sz. alatt közölt alakot. Mindezeknek a bronzoknak inkább tárgyi, mint művészettörténeti je-

lentőségük van, amennyiben azoknak a hellenisztikus-római összetett istenségeknek nagy elterjedéséről tanúskodnak, amelyek Alexandriából kiindulva a római birodalomban általános tiszteletre tettek szert. Csak Fortunának Isisszel és Nikével való azonosítására, Hermesnek Apollóhoz és Thothoz, néha az egyiptomi Chnum istenhez való áthasonulására⁹ emlékeztettek. A már többször említett regensburgi bronzban Hermes Apollóval és Thothtal azonosul.¹⁰ Még bonyolultabb Hermes Trismegistos lénye, amelyről szobrászi ábrázolás is maradt ránk: Exhibition of Greek art, Burlington fine Arts Club, 54. B 41a, B 41b, tábla, 47. l.

Apollo lényének említése vezet át egy bronzszoborcskához, (36. tábla 2), amelyet Veszprém környékén találtak és a Veszprémi Múzeumban őriznek.¹¹ Az alak jobb lábán áll, a bal lépőállásban hátravonja. A kissé oldalt előrenyújtott jobb kar lapos áldozati csészét tart, a bal kar félig le van eresztve. Az attributum, amelyet szélesen szétterpesztett ujjakkal tartott, elveszett. A tegez a mellén keresztbévett keskeny szíjon lóg a hátán. A testhez viszonyítva feltűnően kis fej egy kevésbé jobbra fordul. A haj a homlok fölött csokorba van kötve; középen elválasztva két oldalt dúsan gyűrűző fürtökben hull a vállára és hátára. A szobor jelentésére nézve a tegez biztos fölvilágosítást nyújt: csak Apollo ábrázolására gondolhatunk. Erre vall a lapos áldozati csésze is, amely az ifjú isten attributumai között egyébként is gyakran előfordul.¹² Sokkal nehezebb a bal kézben tartott attributum kiegészítése. A tegez mellett leghamarább nyilra gondolhatnánk, de ettől eltekintve, hogy ez az attributum nem illik az italáldozat cselekményéhez, a széttárt kéz ujjainak tartása is lehetetlenné teszi ezt

a föltevést. Éppen oly kevésbé megfelelő a kéztartás egy, a helyzethez illő taenia tartására sem. Közelfekvőbb volna, ha a bal kézbe babérágat egészítenénk ki, amely a széttárt ujjak helyzetét méreteivel jobban megmagyarázná és azonkívül kitűnően illenék a libatio cselekményéhez.¹³ De ez a kiegészítés sem megnyugtató. A szélesre tárt, szétterpesztett kéznek nagyobb, kerekdedebb tárgyat kellett tartania. A helyes irányba egy delfin-attributummal ellátott bronzszobor vezet bennünket (Exhibition of Greek art, Burlington fine Arts Club, 54. tábla, B 41b¹⁴), amely egész motívumában, de különösen a bal kar tartásában olyan közeli rokona a mi szobrocskáknak, hogy én is a bal kézbe a delfint, mint Apollo attributumát¹⁵ javasolom kiegészítésül. Mind az előbb említett Hermes Trismegistos, mind a veszprémi Apollo hellenisztikus eredetire mennek vissza. Míg azonban a Hermes régebbi motívumokhoz kapcsolódik és szélesebb fölépítésében, valamint testformáiban még sokat megőrzött Polykleitos formakezeléséből és az egyik valódi polykleitosi motívumot fejlesztette tovább¹⁶, addig a másik szobrocška karcsú arányaival, föltűnően kicsi fejével és húsosan puha testformáival inkább valódi hellenisztikus alkotásokhoz kapcsolódik.

¹ A szobrocskát röviden ismertettem az Arch. Értesítőben, 1908, 189. skv.

² Furtwängler: Eine argivische Bronze, 50. Winckelmannsprogramm, 125 skv. — Collection Somzée, 55. l. 32. tábla. — Sitzungsber. Akad. München, 1897. 128. l. V. ö: Ch. Waldstein ellentétes véleményét a Journal of Hell. Studies 1904 (24.) évfolyamában, 129—134. l. és Furtwängler válaszát u. ott, 336. l.

³ V. ö. Furtwängler: Meisterwerke, 28. t., 3, 492. l.; Masterspieces, 13. t., 119. kép, 279. l.

⁴ V. ö. Furtwängler: *Collection Somzée*, 47.; A. Hekler: *Römische weibliche Gewandstatuen* 28; Benndorf: *Die Grossbronzen des Mus. Naz. in Neapel*, *Jahreshefte*, 1901. 87 skv. — Caligula lovasszobrán (Nápoly) a császár szemei berakással készültek, de a lónál már nem dolgoztak ilyen gondosan.

⁵ Ez a vonás, a teljesen kifejezett testnek fiús arccal való egyesítése a Ligurio-bronznál is visszatér. Közös a két műnél a pubes teljes hiánya is.

⁶ Amikor ezt a kifejezést a „polykleitosi”-val ellentétben használok, akkor természetesen mindig a Hageladas-típusra gondolok (Ligurio-bronz). Hogy ez az ellentét csak fejlődéstörténetileg és nem stilisztikailag értendő, azt aligha kell külön megjegyezni.

⁷ V. ö. Roscher: *Myth. Lexikon*, 1, 2376 és 2417; Sacken: *Bronzen*, XI, 3; Reinach: *Répertoire*, 2, 154, 6; 157, 9; *Arch. epigr. Mitt.* 2, 5; *Journal of Hell. Studies*, 3, 22. tábla, 96. l.

⁸ Furtwängler *Bonner Jahrbücher*, 103. füzet, 1. tábla, 1 skv; 107. f., 37.; 108/9. f., 239.; 114/115. f., 193. Löschcke: u. ott, 107. füzet, 48.; Foerster: *Jahrbuch*, 1904, 137; 1898, 177; *Arch. Anzeiger* 1901, 200. 7.; *Arch. Anzeiger* 1903, 148.; *Bull. de corr. hell.* 26, 231, 8. kép; V. ö. Birt: *Nachträgliches zur Buchrolle in der Kunst*, *Jahrbuch*, 1908, 116.

⁹ *Bonner Jahrbücher*, 114/115. füzet, 194. l. 2. kép.

¹⁰ *Bonner Jahrbücher*, 103. füzet, 1. tábla.

¹¹ A szobrocskát csak fényképről ismerem. V. ö. *Múzeumi és Könyvtári Értesítő*, 1908, 121. l. [Magassága 8.5 cm.]

¹² V. ö. Furtwängler: *Samml. Sabouroff*, 3. l. a 8—11. táblához. *Bonner Jahrbücher*, 90. f., 50. l. és 3. j. *Athen Mitt.* 1881, 116. l.; Overbeck: *Apollon*, *Münztafel*, 3, 53, 54; 5, 33, 42 stb.

¹³ Babelon: *Cat. des Bronzes*, 105. és 110. sz.

¹⁴ *Bonner Jahrbücher*, 114. füzet, 199. l.

¹⁵ Roscher, *Lexikon*, 1, 444; Preller: *Myth.* 1. 201. l.

¹⁶ Furtwängler, *Masterpieces*, 279, 191. kép. 13. tábla.

Az egyedi hellenisztikus bronzedények.

(1909)*

Különösen szerencsés végzet folytán a föld Európa északibb részében is megőrizte számunkra a görög toreutika pompás alkotásait. A vettersfeldei aranyleletet, a hildesheimi és a bernayi ezüstkincset az egész világon ismerik; kevesen tudják azonban, hogy Magyarországon is került elő egy nagyszerű görög lelet; 1931-ben ugyanis a sopronmegyei Egyed község mellett Festetich Vince gróf birtokán véletlenül két, arany- és ezüst berakással gazdagon díszített fém-edényre bukkantak. Mint sok más kincsleletet, ezt is kevéssel feltalálása után az a sors fenyegette, hogy egy aranyműves kapzsiságának áldozatul essék. Veszprém megye azonban még idejében megvásárolta s az így megmentett lelet aztán ajándékként a Nemzeti Múzeumba került, ahol a római gyűjteménynek azóta is legértékesebb, legnemesebb kincseként őrzik.

Míg a hildesheimi és a bernayi kincset pompás kiadványokban már régebben közzétették, addig a mi leletünket még nem publikálták kielégítő módon. Magyar részről már többször írtak röviden a két edényről¹ s egy külföldi tudós, Rosellini egyiptológus, akit az ábrázolás tartalmi része érdekelt, szintén foglalkozott a kanccsával², de mint görög műalkotást és annak történeti helyzetét egyik feldolgozás sem értékelte kellőleg. Rosellini dolgozata óta már évtizedek teltek el s bár O. Müller Handbuch der Archäologie-jában meg van említve (281. l., § 230), az egyedi

* Die hellenistischen Bronzegefäße von Egyed. Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. (Berlin) 24, 1909. 28—40.

kincs csaknem teljesen feledésbe merült. Az újabb külföldi szakirodalomban csak Schreiber, Alexandrinische Toreutik c. művében (416. l.) találtam megemlítve (v. ö. Arch. Jahrbuch, 11., 1896, 80. l. 10. jegyzet. — Daremberg Saglio, Dict. 1431. kép). A két bronzedény kiadásának tervét Schreiber közben el ejtette és szíves beleegyezését adta ezen publikálásunkhoz.

Az egyedi kincs csak két edényből áll: egy hydriából és egy serpenyőből. Mindkettőnél tekintetünket nemcsak arany- és ezüstszállal rajzolt ábrázolásuk, hanem nagy művészi szépségük is lebilincseli.

A serpenyő (37. tábla, 1.) két részből áll: a rézből vert tálból és a bronzból öntött nyélből. Alakja szerint egy jólismert típushoz tartozik, amely Pompeji, Boscoreale és Hildesheim leletei között gazdagon van képviselve. Külső oldala teljesen dísztelen. A tál felhajló peremén, régi hagyománynak megfelelően, tojásfüzéres dísz fut végig. Már az 5. századból való bronzhydriák és feketealakos attikai vázák szájnýilását is ugyanez a motívum díszíti.³ A hellenisztikus-római korban is általánosan kedvelt a festett vagy plasztikusan alakított tojásfüzérdísz.⁴ A serpenyő talpa alsó oldalára forrasztott lapos koncentrikus körökből áll. A hildesheimi és a boscorealei hasonló példányokon ezen a nem szembeszökő helyen vannak a feliratok elhelyezve.⁵ A mi példányunkon sem a művésznek, sem a tulajdonosnak nincs jelzése.

Gazdagon díszített a serpenyő nyele. Egész hosszában levélpikkelyek borítják. Alul vastag növénykehelyben végződik s két, berakott indadiszitménnyel ékesített volutával simul rá a tál testére, amelyre négy szöggel van ráerősítve. A nyelet alul-fölül sza-

lagalakú gyűrű fogja át. Emlékanyagunkban több bronzserpenyő ismeretes, amelyeknél a nyél plasztikai díszítése megegyezik az egyedi példányával. Elég, ha csak néhány példára utalok. 1. Boscorealéból, Arch. Anzeiger, 1900, 191, 20. kép, fent; 2. Kairo, Arch. Anz. 1903, 145—6, 3 b. kép a 148. lapon; 3. London, British Museum, Nr. 1882; 4. Serpenyőtöredék, Exhibition of ancient Greek art, Burl. fine Arts Club Pl. 54. D 98, 61. skv.; 5—8. Serpenyőnyelek a Bécsi Művészettörténeti Múzeumban, 13. terem, 7. tárló, 27—30, a 27 és 28 kosfejjel, a 29 és 30 kutyafejjel (Egyiptomból); 9. Bull. de l'Institut d'arch. liégeois 29, 1900, 166 skv., D tábla 1 és 1 bis (kosfejjel). Mindezeknél a nyél állatfejben végződik. A kosfejes kiképzés régi, kedvelt motívum,⁶ de griff- és kutyafejek is előfordulnak (v. ö. lajstromunk 4. számát). Igen valószínű, hogy egykor a mi serpenyők nyelét is hasonló motívum díszítette. A levélkehely kiképzése valamennyi fől sorolt példányon hasonló a miénkhez. A plasztikusan alakított levelek igen kényelmes fogást biztosítanak az ujjak számára. A formaszépség és a célszerűség egyesítésére való törekvés minden részleten megfigyelhető. Csak a nyél rúdjának a díszítésében tér el a mi példányunk a többitől: itt ugyanis a tektonikus hatású plasztikus kannelirozás helyébe síkszerű levélpikkelydíz, tehát tiszta ornamentális motívum került. Ez sem újítás azonban, mert a 4. századi márványlekythosok nyakán a festett vagy faragott levélpikkelymotívum igen elterjedt díszítési mód volt.⁷ A római korban jól ismerjük második és harmadik silusú pompeji falfestményekről, ahol az oszloptörzseket díszítik vele.⁸

A serpenyő belső oldalát rendkívül gazdag arany-

és ezüstberakás díszíti. (37. tábla 1. és 38. tábla 1., 2.). Az alapot vékony, sötét nielloréteg vonja be, hogy az arany- és ezüsttrajz annál erőteljesebben kiragyogjon belőle. Sajnos, a tárgy rossz fenntartása erősen csökkentette ezt a csodálatos színes összehatást. Az arany- és ezüstberakás nagy része kitöredezett, úgyhogy a rajz erejéből és világosságából, az egész kép pedig színhatásából sokat veszített. A fémek színezése Egyiptomban régóta otthonos volt. (V. ö. Plinius, N. H. 33, 46, 131; *tinguit Aegyptus argentum... pingitque non caelat argentum.*) Ez azonban nem jelenti azt, hogy a fém színezését vagy a féंबरakást Görögországban nem alkalmazták volna; csak, úgy látszik, nem felelt meg különösebben a görög ízlésnek. Hiszen ismerünk bronzszobrokat aranyozott ajkakkal, ezüstberakásos mellbimbókkal és körmökkel. Kérdés az is, hogy az olympiai Zeus arany köpenyén látható liliumokat nem féंबरakással kell-e magyaráznunk (Paus. 5, 11, 1.).

A serpenyő szélén szigorúan stilizált, bogyókkal tarkított babérlevélkoszorú fut körül (38. tábla 1). Ezt a motívumot is a megelőző korok formakincséből merítették. A babérlevélkoszorú már az 5. századi vázák kedvelt díszei közé tartozott.⁹ Plasztikus alakításban a lykosurai ruhatöredéken találjuk meg a stilizált babérlevéldísz.¹⁰ A hildesheimi csészén (Pernice—Winter, *Der Schatz von Hildesheim*, 20. tábla) és az Alexandria mellképével díszített boscorealei csészén (Mon. Piot, 5, 1899, 1. tábla) a babérlevél még igen távol áll a természeti mintaképtől. Egészen más, éles természetfelfogás nyilatkozik meg viszont a legtöbb hildesheimi és boscorealei edény díszítésében, ahol a különböző növények ágai teljes plaszt-

tikai valójukban fogják körül az edény testét. Legközelebbi rokonaik a Farnesinában levő Augustus-kori falfestményeken,¹² arezzói vázákon¹³ és néhány márványoltáron¹⁴ találhatók meg.

Beljebb, serpenyőnk belső lapján két hullámzó akantuszinda fut körül. Az indák négyszeresen tagoltak, oly módon, hogy az egyes tagok szimmetrikus ellentétességgel megfelelnek egymásnak s szinte úgy hatnak, mint a caesura a költészetben. Ezzel a szándékkal illesztettek be az inda menetébe két ízben homloknézetben ábrázolt akantuszleveleket, kétszer pedig finom virágokat. Az akantuszlevelek ráborulnak az indára s csak csipkés szélükkel válnak el tőle. Az indahullámok között fantasztikus gazdagságban a legkülönbözőbb motívumok jelennek meg. Itt egy akantuszkehely, amott egy csillagalakú virág; most tölgyfalomb, aztán ismét elvontabb díszítőformák. A sarkokban kis virágok és gyümölcsös ágak fakadnak gazdag változatossággal. Mindenütt az a törekvés érezhető, hogy a formai változatosság színhatásban is érvényesüljön. A levelek ezüst, a virágok és a gyümölcsök aranyberakással készültek.¹⁵ A tálon legbelül tölgyfalevélfkoszorú fut körül (38. tábla 2.).

Az akantuszindák serpenyőnkön szigorúan stilizált síkszerű formák. Ez az első, lényeges ismertetőjelük az Augustus-kori akantuszdísszel szemben, amikor a plasztikusan kidolgozott, naturalisztikus növényi ornamentika legérettebb, legszebb virágzását érte el. Ez a folyamat hosszú fejlődés befejezését alkotja, amely a stilizált síkszerű formáktól, a rajzos, festett ornamentikától a természetet híven utánzó, teljes plasztikájú növényi díszhez vezet.

A tektonikus díszítmény naturalisztikus átfogalma-

zása az ión-kisázsiai művészet merész újítása volt. Ezt nemcsak a sírstélek koronázó palmettadíszének fejlődése mutatja, hanem a Dél-Croszországból való naturalisztikus aranykoszorúk¹⁷ is bizonyítják. Küzdő griffeket ábrázoló állatjeleneteikkel Ióniára utalnak az alsóitáliai vázák is, amelyeken először jelenik meg a természetesen alakított akantuszinda.¹⁸ A plasztikusan naturalisztikus díszítés lassú győzelmét is délorosz leleteken, a Taman-félsziget egyik tumulusából származó ezüstvázakon figyelhetjük meg.¹⁹ A mi serpenyőnk szigorúan stilizált formakincse éles ellentétben áll a pompás gazdagságúvá fejlődött, plasztikusan naturalisztikus ornamentikával, amelyet a pompeji, boscorealei és hildesheimi serlegek, továbbá az Ara pacis márványlapjai vagy az arezzói edények képviselnek. A csodálatos hildesheimi nagy kráter vagy az Ara pacis akantuszindái a mi serpenyőnk díszítésével összevetve, könnyed, előkelő lendületükkel a szimmetrikus beosztás ellenére is rendkívüli életteljességről tanúskodnak.

A másik lényeges tulajdonság, amely az egyedi serpenyőt az Augustus-kori művészet fentemlített termékeitől elválasztja, a fantasztikusan játékos motívum teljes mellőzése. A hildesheimi és boscorealei serlegek laza elrendezésű, könnyed indái között és az Ara pacis indadíszében bájos változatossággal különböző állatok és kedves kis Eroszok vannak elszórva, melyek cselekvő kapcsolatba kerültek az indákkal. Ezáltal az inda tisztán díszítő jellege elvész, a természeti benyomás pedig erősödik. Ilymódon sajátos átmenet keletkezik a természeti kép és a tiszta, zavartalan ornamentális forma között, melynek művészi szépsége azonban többnyire nem engedi,

hogy ez az esztetikailag ki nem elégítő mozzanat tudatossá váljék. Már az 5. században előfordulnak a növényi dísz közé szórt állatmotívumok, amivel kapcsolatban csak a nikopoli ezüstvázára emlékeztetek.²⁰ Az állatalakok azonban nem a természet szélsőyes önkénye szerint, mérlegelés nélkül vannak elszórva, hanem szigorú szimmetriával, ornamentális kötöttséggel elosztva. Ezáltal az alakos dísz is megőrzi tektonikus jellegét. Valamennyi díszítőelem egységes, ideális, művészileg alakított világhoz tartozik. Óvakodnak az ideális és reális elem összevegyítésétől. Az alakok passzíve viselkednek, a növényi díszhez való viszonyuk csak ritmikusan művészi, de sohasem természetes, cselekvő. Ugyanezt figyelhetjük meg néhány 4. századi aranydiadémán, melyeknél az indahullámokon szimmetrikus elrendezésben nyugodt szép nőalakok és ifjak ülnek.²¹ A növényi díszítésnek ez a fantasztikusan naturalisztikus iránya, úgy látszik, Kis-Ázsiából indult ki, amire Furtwängler több ízben is rámutatott.²² E fantasztikus növényi ornamentika végső következményeit a pompeji falfestmények képviselik. Az ornamentika és a természeti forma itt már tökéletesen összekeveredik. A növényi motívumok és a beleszórt állatok viszonya teljesen a természeti folyamat realitásán épül fel. Ezt pedig a szem zavarónak érzi. Oroszlánt, párducot, bikákat látunk, amint az indahullámok között ki s be ugrálnak.²³ Ennek a motívumnak szobrászi értékesítését a későcsászárkori művészet is megkísérelte, amint ezt a Caracalla-thermák egyik fríztöredéke bizonyítja.²⁴ Ugyanennek a fantasztikus iránynak egy másik ága, az emberi és állati formák játékos összevegyítése növényi motívumokkal, amint ez Augustus-

kori Campana-reliefeken,²⁵ stukkódíszítményeken²⁶ és falfestményeken gyakran előfordul, eredetileg, úgy látszik, a kisázsiai ión művészet ösztönzésére sarjadt ki.²⁷

Az egyedi serpenyő növényi díszének kezelése tehát a mondottak alapján kétféle vonatkozásban tér el az Augustus-kori dekoratív művészettől. Itt fantasztikus bőség, növényi és állati motívumok összevegyítése, a legapróbb finomságra is ügyelő természetutánczás, amott szigorú stílusérzék és minden fantasztikus elemtől való ösztönös tartózkodás. Ezeknek a növényi dísz kezelésében mutatkozó, most tárgyalt különbségeknek nagy jelentőségét majd csak a lelet datálásánál értékelhetjük teljes mértékben.

A növényi koszorúknak dekoratív keretében bontakozik ki az egyedi serpenyőn a tulajdonképpeni ábrázolás. Nílusi tájképet látunk, lótuszbozótot (38. tábla 2), ahol a Nílus-szobor talapzatához hasonlóan egy óriási víziló megragadott egy krokodilust. A tájat különböző vízimadarak elevenítik meg, amelyek részben a küzdelemtől felriasztva röppennek tova, részben lótuszvirágokon és vízinnövényeken himbálózhatnak. A növényi elem ezüst berakással készült. A víziló körvonalait ezüstszállal, a krokodilusét aranyszálberakással rajzolta meg a művész. A közepső kép természetes mozgalmasságát és eleven nyugtalanságát a szigorúan ornamentális keret lényegesen felfokozza. A kompozíció finom művészi érzékről, a hatóeszközök alkalmazásában pedig okos számításról tanúskodik.

A nílusparti állati élet ábrázolása Egyiptomban régtől fogva a belföldi művészet legkedvesebb tárgyai közé tartozott. A nílusparti táj idegenszerű bája

azokat a görög művészeket is megragadta, akik a hellenisztikus korban Alexandriában dolgoztak. Az önként kínálkozó motívumokat megkísérelték valódi görög formaérzéssel és friss természetszemlélettel újjaalakítani. A római művészet is bőven alkalmazott egyiptomi motívumokat, így a Campana-reliefeken és a pompeji harmadik stílusú falfestményeken.

Az egyedi kincs másik darabja, a kancsó (37. tábla 2), egyiptomi istenségeket ábrázoló képszalaggjával ugyancsak a Nílus partjára visz bennünket. Három részben találták meg. Az edény talpa és nyaka bronzból, teste pedig rézből készült. Semmi okunk sincs kételkedni ezeknek a részeknek az összetartozásában. Ezzel szemben teljesen kizártnak tartom, hogy a nyers kivitelű fültöredékek (37. tábla 1), amelyek ugyanezen leletből származnak, valaha is a hydriához tartozhattak. Nem illenek a szájpereemen lévő törési felülethez. De még ha kifogástalanul hozzásimulnának is, nem tarthatnók eredeti alkotórésznek, hanem csak későbbi, római kiegészítésnek. Kidolgozásuk messze elmarad a hydria finomsága mögött. Az eredeti fültípus megállapítására nézve döntő jelentőségű, hogy a fül helye csak a szájpereemen látszik, míg az edényttesten semmi nyoma sincsen. Tovább vezet bennünket a Vatikáni Múzeum egy Isis-körmenetet ábrázoló reliefje (Daremberg—Saglio, 3, 1, 584, 5103. kép), ahol a pap a miénkhez teljesen hasonló alakú kancsót tart a kezében, amelynek fültípusa is megfelel a fenti követelményeknek. Ezekkel a megfigyelésekkel, Puchsteinnek levélben közölt javaslatát követve, felvilágosítást nyerünk az egyedi kancsó alkalmazására vonatkozólag is. A kancsó egész alakja, a hosszú kiöntő, a feltűnő díszítés és

a sajátságos fültípus mind azt a föltevést támasztják alá, hogy kancsónkban egy Isis-körmenetecnél használatos edényt kell fölismernünk (v. ö. Daremberg—Saglio, i. h.; Pauly, Realencyklopädie, 4, 294. skv. és Puchstein, Arch. Zeitung 42, 1884, 216, ahol érmekre és reliefekre is történik utalás, amelyeken az Isis-ünnepélyeken használatos edények jellegzetes alakja látható). Kancsónk alakja a későbbi, hellenisztikus típusnak felel meg. Az 5. és 4. századi hydriák²⁹ széles, nehézkes arányait könnyed, előkelő formai választékosság váltja föl. Formai fölépítésben vázánk még a Hadra-Nekropolisból származó alexandriai hydriákat is túlszárnyalja.³⁰ Ott az edénytest szélesen kidomborodik és lágyan ívelődve vezet a válltól lefelé. A mi kancsónkon a tagolás világosabb, a részek élesebben válnak el egymástól és nem olvadnak egymásba olyan lágyan, mint a Hadra-vázákon. A talp is magasabb és gazdagabban tagolt. Az egyedi kancsó nyakához, lendületesen hajló szájnylásához csak egy analógiát ismerek: egy bronzkancsót lapos relief-fel és berakott ezüst díszítéssel, angol magángyűjteményben (Exhibition of ancient Greek art, Burl. f. arts Club, Pl. 66, 95, p. 61. Egyébként a két edény között semmi közelebbi formai rokonság nincsen).

Az egyedi kancsó kihajló szájperemét tojásfüzér díszíti. A nyakon két szőlőinda fut körül, melyeket hátul a kereszteződésnél szalagsokor fog össze. A levelek és az indák ezüst, a fürtök aranyberakással készültek. A szőlőindadíszítés már a 4. századi görög művészetben ismeretes volt. A Nagy Sándor-szarkofág indadisztes fríze plasztikusan van kifaragva. A levelek eléggé természetűiek, az inda vezetése azonban szigorúan szimmetrikusan stilizált, zezugos vo-

nalú. A szőlőindadisz kezelésében kancsónk nem áll távol a Nagy Sándor-szarkofágtól. Hosszú fejlődés választja el azonban azoktól a naturalisztikusan, teljes plasztikával kidolgozott szőlőindáktól, amelyek az Augustus-kori márványpilasztereken vagy az arezói vázákön gyönyörködtetnek bennünket.³¹

A nyakból az edénytestbe való átmenetet lesbosikymation hangsúlyozza (1. kép, fölül) éppen úgy, mint azon az Alexandriában talált márványdiszédénnyen, amelyet Bissing az Arch. Anzeiger 1901. kötetében (207. l., 10. kép) tett közzé. Az egyedi kancsó vállán különböző egyiptomi istenségek fejdíszei sorakoznak egymás mellé. Alattuk ketős csigavonal-sor vezet át a tulajdonképpeni edénytesthez. Ezen ünnepe nyugalommal álló egyiptomi istenségeket ábrázoló képszalag (38. tábla 3) fut körül. Az alakok,

teljesen az egyiptomi vallás és művészi hagyomány szellemében, berakott arany-szállal vannak kirajzolva,^{31a} alattuk pedig a serpenyőéhez egészen hasonlóan alakított babérkoszorú fonódik körül. Az edénytest alsó, tojásdad csúcsából ritmikus szimmetriával váltakozó, szigorúan stilizált papírsásvirágzatok és lótuusz-bimbók nyúlnak föl (1. kép, közepén). Enyhén rézsútos talpát szívalakba foglalt palmettasor díszíti (1. kép, alul). A kancsó tehát egész ornamentális díszítésében is



1. kép. Diszitmények
a kancsón.

a klasszikus kor görög művészetének stilizált ornamentikájához való csatlakozásról tanúskodik. A fantasztikus és naturalisztikus elem itt is szigorúan ki van küszöbölve.

Hogy a két egyedi edény a hellenisztikus-alexandriai ötvösművészet eredeti remeke, abban senki sem kételkedhetik. Az egyiptomi istenségek és a nílusparti ábrázolás Alexandriára utalnak. Ezeket az istenalakokat és ezt az elevenen megragadott állatküzdelmi jelenetet a Deltavidék mocsaras sűrűjében, csak olyan művész ábrázolhatta, aki hosszabb ideig élt Alexandriában. Az egyes egyiptomi istenségek mintaképeinek szeme előtt kellett állaniok. Hogy pedig igen finom művészi érzékű görög mester volt, azt a két edény ornamentikájának teljesen görögös jellege bizonyítja. A vonalvezetésnek előkelő, nemes szépségét és rendkívüli biztosságát, továbbá a minden részletben megnyilatkozó tiszta stílusérzékét nem csodálhatjuk eléggé.

És éppen a díszítőelemek és a növényi motívumok igazítanak útba a lelet datálásánál. Valamennyi díszítmény stilizáltan rajzolt síkszerű forma és csak távoli előzménye annak a plasztikusan naturalisztikus díszítési módnak, amely teljes virágzását Augustus korában érte el. Ennek az ornamentikának közelebbi előfutárait a déloroszországi ezüstedények egyik csoportjában találjuk meg.³² Itt figyelhetjük meg a plasztikusan naturalisztikus díszítési elvnek lassú érvényesülését. Ezek a Taman-félszigetről származó edények részben csak rajzolt, festett dísszel vannak ellátva, részben azonban már plasztikusan kiképzett növényi motívumokat is látunk rajtuk. Az előbbiek éremleletek alapján a Kr. e. 3. század első, az utób-

biak második felébe datálhatók. Minthogy az ornamentika kezelése a mi edényeinken csak valamivel fejlettebb, mint az ezüst vázák első csoportján, az egyedi kincset nagy valószínűséggel a Kr. e. 3. század közepére tehetjük. Éppen ez a kor volt Alexandriában az irodalom és a művészet legnagyobb virágkora.³³ Az egyedi edények az ötvösművészet terén talán a legpompásabb maradványai ennek a rövid aranykornak, amely egy évszázadnál alig tartott tovább.

A római Augustus-kori kevert művészetet³⁴ tehát több évszázadnyi hosszú fejlődés választja el az egyedi lelettől. Legszebb ötvösművészeti alkotásain, a bernayi, hildesheimi és boscorealei ezüstvázakon a tektonikus érzék egészen feloldódott és helyére fantasztikusan naturalisztikus diszítési elv került, minden játékos túlzásával, egész értelmetlen önkényével együtt. Aki megnézi a hildesheimi maszkos serleget, ahol az állatprotomék virágkehelyből ugranak elő, az ugyanolyan lehetetlenségekkel áll szemben, amilyeneket Vitruvius saját kora művészeti találmányaiként élesen korholt.³⁵ Ez az irány aztán a pompeji falfestményeken minden reális kapcsolat egészen zavaros, fantasztikus átértékelésére vezetett.

Általában elismerik, hogy az Augustus-kori művészetnek nem minden forrása származik Alexandriából. Az alexandriai befolyás jelentőségét a korai császárkorban sokáig túlbecsülték. Alexandriából tulajdonképpen nem művészi stílus, hanem tárgyi motívumok sokasága jutott Itáliába. A római ornamentális művészet kialakításában Kis-Ázsiának jutott az oroszlán-rész. Mikor aztán Egyiptom meghódításával Róma és a Deltavidék között szorosabbá szövődtek a kapcsok

latok, a dekoráció fantasztikus benyomásának emelésére és fokozására a meseszerű Nílus-vidék idegenszerű képeit és motívumait igen jól értékesíthették. A rómaiak a szobrászművészetben is eleinte főként kis-ázsiai hellenisztikus mintaképeket használtak föl.³⁶

Az alexandriai emlékek beható kutatása és vizsgálata arra a belátásra vezetett, hogy önálló, sajátos alexandriai művészet tulajdonképpen nem is volt, hanem csak görög művészet Alexandriában, amely motívumaiban bőségesen fölhasználta az idegenszerű környezet ösztönzéseit és a nílusi táj jellegzetes fényviszonyainak hatása alatt sajátos szobrászatot értelt ki, amely magasság és mélység helyett inkább kapcsolt síkokkal igyekezett hatást kelteni.³⁷ Az Alexandriában napvilágra került emlékek közül egyetlen egy sem vall önálló formaérzésekre. Amit itt látunk, az csak elpuhult attikai stílus. Az élesen határolt formákat puha, folyékony átmenetek váltották föl.

Ma már azon is túljutottunk, hogy az alexandriai ötvösség alkotásain előforduló összes motívumokat sajátosan alexandriaiaknak tekintsük, mint azt valamikor Schreiber gondolta.³⁸ Művészi teremtő erő tekintetében Alexandria ötvösművészete Kis-Ázsia mellett, úgy látom, csak szerény szerepet játszott. Erre vall az is, hogy a hellenisztikus kornak az írott forrásokban említett jelentős ötvösei mind Kis-Ázsiából származtak. Az egyedi edényeken sem nyilatkozik meg új teremtő erő. A művész hagyományos motívumokkal dolgozott. Az istenalakos képszalag és a nílusi táj számára elég mintaképet talált mindennapi környezetében, az ornamentális kincset pedig Görögországból hozta magával. De milyen finom művészi érzékkel, milyen mesteri technikával dolgozta át eze-

ket az elemeket zárt, egységes egésszé! Éppen ebben nyilvánult meg nagy tehetsége és rendkívüli tudása.

Edényeink ornamentikáját a kisázsiaiától a szigorú tektonikus elrendezés, a diszítmény és a képes ábrázolás következetes elválasztása, a fantasztikusan naturalisztikus elem kikapcsolása különbözteti meg, csupa olyan vonás, amely már az 5. század óta az iónnal szemben jellemzője az attikai művészetnek. Attika mindig kemény harcot vívott a kisázsiai-ión művészet naturalisztikus törekvéseivel szemben.³⁹ Ezt könnyen ki lehet mutatni a sírstélé-akroterionok fejlődésén. Az egyedi edényeken is még mindig az ettől a szigorú stílusérzéktől és világos tektonikus felfogástól áthatott attikai művészi szellem érezhető. Nemcsak a szobrászatban, hanem az ötvösművészeti alkotásokon is bizonyítható tehát, hogy az alexandriai művészet tulajdonképpen a görög-attikai művészi stílusnak volt a továbbfejlődése.

¹ A Magyar Tudós Társaság Évkönyve, I, 354 (Jankovich Miklós); Monumenta Hungariae archaeologica 2, 35; Pulszky Ferencz, Magyarország archaeológiája, 225 skv. — [V. ö. most már Radnóti Aladár fejtegetéseit: A pannóniai római bronzedények, Diss. Pann. 2, 6. 1938, a 68. skv. a nyeles csészéről, a 115. skv. a kancsóról. — L. N.]

² Annali, 3, 1833, 179—184; Monumenti dell' Instituto, 1. 1833, 56 B tábla. V. ö. J. Arneth, Archaeologische Analekten, Sitzungsberichte. Wien, 1862, 336 skv.

³ Furtwängler, Vasensammlung in Berlin, Nr. 2851, 2852, 2854, 2855, 2864, 2870. Sammlung Sabouloff, szöveggép a 149. táblához.

⁴ Sammlung Sabouloff, 58, 4. tábla; Notizie degli Scavi, 1896, 376. l., 1. kép.

⁵ Monuments et Mém. Piot, 5, 1899, 84. skv. 16—31. kép.

⁶ Winnefeld, Altgriechisches Bronzebecken aus Leontini,

59. Berliner Winckelmannsprog. 10—24. Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, 43. Winckelmannsprog. 26.

⁷ V. ö. Conze, *Attische Grabreliefs*, 129, 340, 1695; 313, 1699, tábla; *lutrophorosokon*: 365, 1703/4, 1708; 371, 1724; 373, 1728/9, 1734 a, b; 1732/3 a szövegben 368. l.; 374, 1730.

⁸ Mau, *Gesch. der dekor. Wandmalerei*, 5, 6, 13, 14, 18. tábla; Niccolini, *Pompeji, Casa di Caecilio Giocondo* 2. tábla, stb.

⁹ A hellenisztikus korban l. a Hadra-vázákat: *Arch. Anzeiger*, 1901. 80; 1902, 158; a déloroszországi reliefdiszes edényeken: *Jahrbuch*, 23, 1908. 53. 8.

¹⁰ Brunn—Bruckmann, *Denkmäler*, 480. tábla. — *The Annual of the British School at Athens* 13, 1906/7, 14. tábla.

¹¹ Pernice—Winter, 9, 11, 22, 30. tábla, szöveg: 59. l.; *Mon. Piot*, 5, 1899, 17, 18. tábla. Ezüstedény Pompejiből: *Bonn. Jahrb.* 103, 4. tábla.

¹² Lessing—Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses*, 9. tábla = *Mon. Ined.* 11, 44.

¹³ *Bonn. Jahrbücher*, 96. 5, 6. tábla; 103, 2. tábla.

¹⁴ Hartel—Wickhoff, *Wiener Genesis*, 27, 7. kép; Moscioni fot. 9129; szarkofág a Palazzo Caffarelliből, Berlinben: 843. sz. *Bonn. Jahrb.* 10. 3. tábla.

¹⁵ Az ezüstberakásos részeket a rajzon (38. tábla 1) fehéren hagytuk, az aranyberakást vonalozással jeleztük.

¹⁶ V. ö. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, 1. Einleitung, 6. skv.

¹⁷ S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, 4, 5. tábla. — V. ö. még Kreithonios értékes koszorúját Armentóból (Furtwängler, *Das k. Antiquarium in München*, *Kurze Beschreibung* 8) és az *Ath. Mitteilungen*-ben (33, 1908, 25, 1. tábla, 431 skv.) közzétett arany tölgyfakoszorút az egyik pergamoni tumusból.

¹⁸ V. ö. *Mon. dell Inst.* 2. Tav. 32; 9; Tav. 38; 10. Tav. 26. Walters, *Hist. of anc. pottery pl.* 45. Furtwängler—Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, 52. kép; az ornamentika itt már árnyékolt és térbelileg van alakítva. — A naturalisztikus növényi dísz lassú érvényesülését igen jól nyomon követhetjük a nagyszámú pergamoni és prienei márványtöredéken. V. ö.

Altertümer von Pergamon, 7, 2, 317—333; Wiegand—Schraeder: Priene, 131.

¹⁹ V. ö. Watzinger fejtegetéseit: Ath. Mitt. 26, 1901, 50—102, ahol ezt a fejlődést széles alapokon rajzolja meg.

²⁰ Stephani, Compte rendu 1864, 1. tábla. Ant. du Bosph. 2. tábla.

²¹ Arch. Zeitung, 42, 1884, 7. tábla 1, 93/4 hasáb.

²² Sammlung Sabouroff, 1. Einleitung 7. skv. Der Goldfund von Vettersfelde 30.

²³ Niccolini, Pompeji, Tempio d'Iside, 7. tábla.

²⁴ Moscioni, fot. 2992.

²⁵ Museo Campana 41, 42, 81, 86—88 a, 110—113. tábla.

²⁶ V. ö. Ronczewski, Gewölbeschmuck im Altertum, 5, 8, 10—13 (Farnesina) és 20. tábla. V. ö. a pompeji és észak-afrikai mozaikokat is.

²⁷ Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde, 30. A növényi és állati elemeknek ez a halmazása természetesen éppen a hellenisztikus-római bronzok között igen gyakori és én a British-Museum Klytia-mellképét éppen stílusa alapján mindig alexandriai eredetűnek tartottam. V. ö. Arch. Anzeiger, 1903, 145 skv. (Bissing).

²⁸ V. ö. főként a bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött töredékeket (9. terem, a 7. tárló fölött): tátott szájú viziló és krokodilus, amely eilenfele elől a vízi bozótba menekül.

²⁹ Furtwängler, Samml. Sabouroff, 149. t.; szövegkép a 149. táblához; Reinach, Ant. du Bosph. 44. tábla, 7, szöveg, I. 277. l.

³⁰ Arch. Anzeiger, 1902, 158. Sitzungsberichte der Münch. Akad. Hist.-phil. Kl. 1905, 276 (Furtwängler).

³¹ V. ö. Bonn. Jahrb. 103; 2, 6 tábla. Hartel—Wickhoff, Wiener Genesis, 41, 11. kép. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, 476, 478 kép. Teljesen naturalisztikus szőlőindát látunk az egyik boscorealei mázas agyagserlegen (Arch. Anz. 1900, 198, 27. kép), a hildesheimi maszkos serlegen (Pernice-Winter, 11. tábla), a pompeji pompás cameo-köszörüléssel díszített üvegen (Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes (Pernice) a 134. lap után következő tábla; Museo Campana 32. 39. 54. t.; Schreiber, Hellenistische Reliefbilder 41 a. tábla); a

Nagy-Sándor-szarkofágénál valamivel szigorúbb a szőlő-inda: Ant. du Bosph. 37,5 tábla; valamivel naturalisztikusabb: i. m. 38,3 tábla és Furtwängler, Collection Somzée, 39. tábla, fönt a közepén.

^{31a} [Hekler cikke után Fr. W. von Bissing, Nachtrag. Die Darstellungen auf den Gefäßen von Egyed címen (40—46. lk) a kancsó vállán látható egyiptomi fejdiszeket és koronákat, valamint a kancsó hasát körülfogó képszalagnak egyiptomi istenségeit, (38. tábla 3.) magyarázza. Az egyiptomi elemek vizsgálata alapján a kancsó korát ő is, mint Hekler, az első Ptolemaeusok idejébe teszi. — L. N.]

³² Athen. Mitt. 26. 1901, 92—94 (Watzinger).

³³ Preuss. Jahrb. 85, 1896, 52 (Michaelis) [R. Zahn, Die Antike 5, 1929, 48 skv. az egyedi kincsleletet az Augustust közvetlenül megelőző időkből származtatja. — L. N.]

³⁴ Bonner Jahrb. 103, 106 skv. (Dragendorff).

³⁵ 7, 5, 3. V. ö. Arch. Anz. 1897, 129; 1899, 129.

³⁶ A. Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, Münchener arch. Studien 129—132 l.

³⁷ Bull. comm. 1897, 110 skv.; Athen. Mitt. 26, 1901. 258 skv.; Röm. Mitt. 19, 1904, 9 skv. (Pfuhl). The Annual of the British School at Athens 9, 1902/3, 225—242; 10, 1903/4, 103 skv. (A. J. B. Wace).

³⁸ Schreiber, Alexandrinische Toreutik; Der Gallierkopf des Museums in Gize bei Kairo, 15 skv.

³⁹ Furtwängler, Samml. Sabouroff, 1. Einl. 7 skv. Annak a kérdésnek a megítélésére, hogy a fantasztikus elem miként hatolt be Attika ornamentális művészetébe, igen fontos az a szék, amelyet 1834-ben a Parthenon előcsarnokában találtak. Két oldalt volutaindában végződő griffek láthatók, hátul a közepén pedig lányalak, akitől két oldalt akantuszindák ágaznak el.

Kutatások Intercisában.

(1912)*

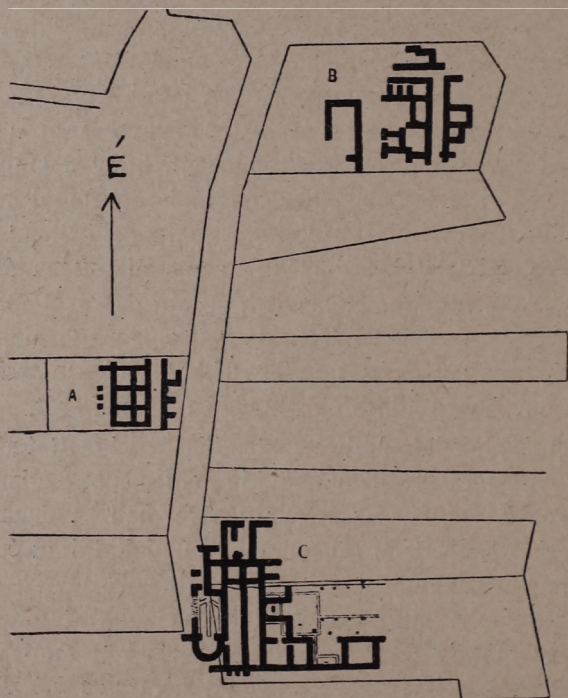
Az Itinerarium Antonini és a Notitia Dignitatum adatai, amelyek szerint az ókori Intercisa, 24.000 lépés távolságra esett Lussoniumtól, a mai Pakstól, és 49.000 lépésre Aquincumtól, valamint az a tény, hogy a mai Dunapentele közelében talált római mért-földkövek Aquincumtól 47.000 lépés távolságot tüntetnek föl, arra indították Mommsent, hogy a Dunapentele fölött emelkedő hegyen fölfedezett római maradványokat Intercisa táborvárossal azonosítsa.¹ A dunapentelei leletek száma az ő megállapítása óta, különösen a Magyar Nemzeti Múzeum ásatásai folytán, lényegesen emelkedett, de az előkerült leletek hosszú sorában még mindig nélkülözzük Intercisa város nevének a fölíratokban való megemlítését.

Intercisának immár hét esztendőn át végzett tudományos föltárásáról szóló rövid jelentésemet azoknak a súlyos károknak a megemlítésével kell kezdenem, amelyeket a Nemzeti Múzeumnak munkálatai az éven át tartó rablóásatások és pusztítások folytán elszenvedtek. Az így keletkezett hézagok Intercisa képében mindig érezhetők lesznek. Csak a múlt évben sikerült ezeket a hátrányokat hivatalos intézkedésekkel véglegesen kiküszöbölni.

Minthogy különféle helyi nehézség merült föl és a szűkreszabott anyagi eszközök is akadályoztak bennünket, az ásatásokat nem végezhetjük folyamatosan, előre meghatározott terv alapján. Ez a magyarázata

* Forschungen in Intercisa. Jahreshefte des Österr. Archäol. Instituts. (Wien) 15, 1912. 174—196.

annak, hogy a tervrajzon (2. kép)² összefüggő épületszoportok helyett csak gyér, összefüggéstelen, nem teljes maradványok láthatók. Bizonyos jelek arra val-lanak, hogy a Duna mentén húzódó magaslat északi



2. kép. Az intercisai ásások tervrajza.

részen fölfedezett épületek³ az egykori katonaváros maradványai, melyhez délfelé nagykiterjedésű temető csatlakozik. Az A-val jelzett épület esetében a körül-belül 15 darab vassisakból álló nagy lelet alapján bi-zonyosra vehető annak katonai rendeltetése, a B épü-letnél azonban, az ott talált Gorgo-maszkos relieffel

diszített bronzphalera ellenére is, csak bizonytalan találgatásokra vagyunk utalva. Úgy gondolom, hogy a C épületcsoport a kañonai fürdő maradványa. Ezt az értelmezést a fűtőcsövek vezetése és az alaprajznak a másutt talált hasonló elrendezésekkel való rokonsága teszik valószínűvé. A 3. és 4. századba, tehát általában a késői korba tartozó épületek architektonikus megoldását csak igen kis mértékben lehetett megállapítani. Ebben az összefüggésben csupán azokra a bájos stukkórelief-törödékekre (39. tábla) szeretnék utalni, amelyeket gyér falfestmény-maradványokkal együtt a B épületben fedeztünk föl s amelyek egykor bizonyára képszalagszerűen lezáró díszítő tagokként futottak körül a falfelületek felső részén. Egyfelől hosszúkás alakú képmezőket látunk, amelyeket egymásmellé sorakozó, ornamentális felfogású delfinek és vágató bikák reliefjei díszítenek, — másrészt inkább négyzetesek a képmezők, thymiatерiont hordó tovasiető Erosokkal, oly motívumokkal tehát, amelyek a hellenisztikus-római művészetben igen el voltak terjedve. A vágató bikák, mint tudjuk, a korai császárság architektonikus agyagreliefjeinek szokásos motívumkincséhez tartoznak (v. ö. Rohden—Winnefeld, Arch. röm. Tonreliefs). Igen tanulságos az intercisai stukkóreliefek összevetése egy athéni márványreliefel, amelyen szintén thymiatерiont hordó Erosok ünnepi menete van ábrázolva, — minthogy annak a forrásnak a közvetlen közelébe vezet bennünket, melyből a művészek még a legtávolabb eső provinciákban is merítettek.⁴

A magaslát, amelyen a katonaváros maradványait föltártuk, szinte arra van teremtve, hogy stratégiailag az egész környék fölött uralkodjék. Az ezüstösen csil-

logó folyón túl a tekintet messze elkalandozik a nap-sugaras síkságon, ahonnan egykor a barbárok betörései fenyegettek. Ennek a taktikailag kitűnő fekvésnek már a pusztá szemlélete is arra vezet, hogy itt keressük a római táborn. Minthogy azonban a magaslatnak a Dunához legközelebb fekvő része, eső- és forrásvíztől alámosva, már többször beszakadt, számolni kell azzal a közelfekvő lehetőséggel, hogy ezzel együtt a tábor nyomai is végleg elpusztultak.^{4a}

A Notitia Dignitatumnak azt az adatát, hogy Intercisában Hadrianus korától fogva a 4. századig egy szíriai csapat, a Cohors miliaria Hemesenorum állomásozott, igen sok, késői kősírokba beépítve talált fölírat igazolja. Minden jel arra vall, hogy ez a csapat, még a késői korban is, hazájából sorozta újoncait. Erre több sírfelirattól következtethetünk, amelyek a név után a szíriai származás helye föl van tüntetve,⁵ s amelyek Intercisának a mindig újonnan beáramló szíriai népelemek útján közvetített, folytonos keleti kapcsolatait bizonyítják. Egészen természetes, hogy ezek az eleven kapcsolatok a kultusz és a művészet emlékeiben is tükröződnek.

Feliratos emlékekből tudjuk, hogy a Cohors miliaria Hemesenorum előtt, legalább is átmenetileg, más csapattestek is állomásoztak Intercisában. Első helyen említendő az Ala prima Thracum,⁶ amely valószínűleg már a Kr. utáni 1. század közepén szállotta meg Intercisát. Az Aquincumban állomásozó legio II. adiutrix is valószínűleg küldött kisebb csapatokat Intercisába. Ezt a föltevést téglabélyegek és fölíratok támasztják alá.⁷

Intercisának, mint vámállomásnak a jelentőségéről a praepositus stationis hivatalát viselő, szíriai szár-

mazású Cosmiusnak a Kr. u. 3. századból való fogadalmi oltára mellett⁸ mindenekelőtt a Commodus idején, 181-ben kelt felirat tájékoztat, amely az egész dunai határnak Cornelius Felix Plotianus legatus propraetor által császári parancsra elrendelt biztosításáról és megerősítéséről szól, olymódon, hogy a veszélyeztetett pontokon őrtornyokat emeltek. Abból a körülményből, hogy ezek közül a feliratok közül eddig nem kevesebb mint tizenegy, egymásnak teljesen megfelelő szövegű, — köztük egy befejezetlen — példány tűnt fel Intercisában,⁹ nem mernék — tekintettel arra, hogy valamennyit késői kősírokba beépítve találták — minden további nélkül arra következtetni, hogy az ilyen burgus-kövekből az egész szükségletet, még a távolabbi környék számára is, Intercisában állították elő. A díszített keretlécenkél fölhasznált motívumokban észlelhető eltérések alapján is el kell vetnünk az említett föltevést. Sokkal valószínűbbnek látszik, hogy ezek a köemlékek sok egyéb kövel együtt elhurcolás és fosztogatás következtében kerültek Intercisába.

Hogy Intercisa már Hadrianus korában municipiumi jogokat élvezett, arra azon a tekintélyes emlékkövön találunk utalást, amelyet Firmius Rusconis filius ob honorem aedilitatis loco dato decreto decurionum állíttatott.¹⁰ Erre az eredményre jutunk azon az alapon is, hogy a feliratokban gyakran szerepelnek önálló collegiumok; az ilyen collegiumok keletkezésének pedig tudvalevőleg a városi autonómia volt az előfeltétele. Végleges választ csak a további leletek adhatnak, amelyek remélhetőleg egyszer még megajándékoznak azzal a fölirattal, amely Intercisát mint municipiumot jelöli meg.

Már az Intercisában állomásozó katonaság tárgya-

lásakor rámutattam arra, hogy milyen tarka népelemből alakult ki ennek a városnak a lakossága. A kép azonban nem volna teljes, ha thrákok, szírek és a nagy számban idetelepedett rómaiak mellett nem emlékeznénk meg egy további néptörzsről, amely az emlékek tanúsága szerint jelentős szerepet játszott Intercisában: a keltákra gondolok, akiknek telepeit Pannóniában gyakran használták fel római városok alapítására, amint erre számos kelta hangzású városnévből következtethetünk. Az Intercisa név tiszta római eredetű, keletkezését pedig a Dunapentele talajalakulásában még ma is látható teknőalakú bevágásnak köszöni. Vannak viszont más csálhatatlan jelek arra nézve, hogy a kelták huzamosabb ideig éltek itt, mindenekelőtt a kelta nevek gyakori szereplése a Kr. u. 1. századi sírfeliratokban.¹¹ Feltűnő, hogy a sajátos kelta vallásnak nem maradt semmi nyoma. A thrákok és a szírek hazai isteneik kultuszát Intercisában is tovább ápolták. A leletek között nagy számban vannak képviselve a thrák lovasisten ábrázolásai, továbbá a Mithrasnak és Solnak szánt fogadalmi feliratok. Az egyik, különben kevésbé ismert keleti istenségnek, Deus Azizusnak is állítottak oltárt.¹² A kelta istenségek kultuszának viszont a legcsekélyebb nyomát sem találjuk. Pedig a keltaság a halotti emlékek tanúsága szerint tartósan ragaszkodott nemzeti sajátosságaihoz. Több síremléken láthatunk előkelő kelta asszonyokat nemzeti viseletük egész gazdagságában és barbár pompájában. A jellegzetes kelta művészi alkotásmód sem halt ki a római uralom idején. A különlegesen csavart ornamentális formákkal (40. tábla 1) és antiklasszikusan vezetett indákkal diszített köemlékek világosan elárul-

ják a Latène-ízlés erős továbbélését. Végül utalnunk kell a síremlékeken gyakran ábrázolt kocsijelenségekre, amelyek, mint tudjuk, mindenütt előfordulnak, ahol kelták laktak. Intercisában többször önálló képként, architektonikus keret és fölírat nélkül is megtaláljuk. Később, mikor a síremlékek architektonikus fölépítése gazdagabb lesz, elvesztik vezető szerepüket és a stélék gazdag díszítésében alárendelt helyen, a főmező alatti keskeny képszalagon jelennek meg.

Még a klasszikus mitológiából merített ábrázolások is sajátos nemzeti jelleget öltenek a kelta kőfaragók kezei között. Így Orpheus és Eurydike csak attribútumaik alapján ismerhetők föl az egyik reliefen, (41. tábla 1)¹³ egyébként akármelyik tetszésszerű kelta házaspárnak tarthatnók őket. Az Orpheus-mítosz egy másik jelene, a dalnok az állatok között¹⁴ (41. tábla 2), ugyancsak az intercisai ásatások során került elő, ennek a típusa azonban nem tér el lényegesen a szarkofágokon és mozaikokon szokásos ábrázolásoktól.

Intercisa általában nagyon gazdagnak bizonyult a mitológiai ábrázolások terén. A multnyári ásatások igen jelentős emléket hoztak napvilágra ebből a körből. Az ábrázolás tárgya: Herakles visszavezeti Alkestist az alvilágból.¹⁵ (42. tábla 1.) A relief a mondának meglehetősen ritka provinciális képviselői között a legjobbak közé tartozik s egyben fölbecsülhetetlen bizonyítéka a provinciális szobrászat polychromiájának. Az egykori színezés csaknem sértetlenül maradt meg, ami azoknak a késői barbároknak köszönhető, akik az emléket domborműves oldalával lefelé fordítva építették be egy kő sírba. A háttér téglavörös, Alkestis köpenye égszínkék, chitonja

sárga; Herakles teste csak enyhe tónust kapott. Ha reliefünket összevetjük azokkal a római szarkofágokkal, amelyeken az egész Alkestis-monda összefüggően van ábrázolva, szemléltető fogalmat kapunk a provinciális mesterek eljárásáról, akik mintaképeket a főszereplőkre korlátozva rövidítették és egyszerűsítették le.¹⁶ A vatikáni Alkestis-szarkofág jobboldali két alakjában világosan fölismerjük a mintaképeket, aminőket a mi szobrászunk felhasznált. A Duna-pentelén most megkezdett ásatások meglepő módon egy további Alkestis-Herakles-relief töredékével ajándékoztak meg, amely típusában, úgy látszik, a firenzei Proserpina-szarkofág oldalfalához áll legközelebb. Kétségtelen, hogy a motívumok messze földre való vándorlásánál és a sokalakos ábrázolásoknál közvetítő mintakönyveket kell föltételeznünk. Kézelfogható bizonyítékokat erre nézve természetesen nem várhatunk, de azokat az eredményeket, amelyeket a kutatás a középkori és a keleti művészetekben a vázlatkönyvek alkalmazása terén elért, itt is sikeresen értékesíthetjük. Egészen hasonló eredményre jutunk a provinciákban dolgozó művészek eljárására vonatkozólag egy másik intercisai relief vizsgálata alapján, amely Hektor holttestének meghurcolását ábrázolja¹⁷ (40. tábla 3). Az ábrázolásnak egy nagyobb emlékcsoporttal, köztük a bernayi kincsből való Iliupersis-oinochoeval¹⁸ és számos római szarkofággal¹⁹ való összefüggése bizonyítja, hogy a művész ez esetben is csak a maga céljainak megfelelő főcsoportot másolta ki a gazdagabb mintaképből. Ezzel szemben egy másik pannóniai kőfaragó az eredeti kompozíció minden lényeges mozzanatát átvette, még Trója falait is, az előtte jajveszékelő asszonyokkal

együtt.²⁰ Egészen hasonló lerövidítő és egyszerűsítő eljárással találkozunk Proserpina elrablásánál egy kosztoláci síremléken, amelynek ebbe az összefüggésbe való beillesztése már csak azért sem érdektelen, minthogy ez esetben többek között egy délfranciaországi relief az eredeti mintakép rövidítés nélkül való másolatát őrizte meg számunkra.²¹ A hellenisztikus kompozíció lendületes alakításának és formagazdaságának a maga teljességében való visszaadása meghaladta a pannóniai kőfaragó képességeit, aki formanyelvének esetlen nyersségével is messze elmaradt a délgalliai szobrász mögött.

Intercisa lakói, úgy látszik, a mitológiai alakok közül különösen Heraklest kedvelték. Egyszer oroszlánbőrrel letakart sziklán ülve látjuk, amint jobbját bunkójára támasztja;²² máskor meg bunkóval, tegezettel és íjjal felszerelve, Hesionet szabadítja meg a szörnyetegtől (42. tábla 2). Ezt a jelenetet szarkofágokról is jól ismerjük, de különösen tanulságosnak tartom az intercisai reliefnek egy délfranciaországi relieffel²³ való egybevetését. Bár láthatólag mindkettőnek azonos volt a mintaképe, a délfranciaországi szobrásznak fölénye főleg abban a módon mutatkozik meg, ahogyan az ábrázolást az ívalakú képmezőbe beillesztette. Az ilyen távoli egyezések kimutatása, noha a közbeeső közvetítő tagok egyelőre még hiányzanak, alapvető jelentőségű a provinciák művészi tevékenységének megítélése szempontjából. A klasszikus gondolatok és képtípusok vándorlását ugyanis legjobban a mitológiai reliefeken követhetjük nyomon. Ilyen értelemben ezeket a klasszikus-római birodalmi művészet legsajátosabb képviselőinek tarthatjuk a provinciákban.

A Trójából menekülő Aeneas²⁴ és a Chimaerával küzdő Bellerophont²⁵ ábrázoló domborműveket csak röviden említem meg. — A provinciális római szobrászat körében a ritkaságok közé tartozik a Tereusmondának képszalagszerű ábrázolása (40. tábla 2). Tereus fölborította az asztalt, amelyen felesége neki ltys földarabolt holttestét föltálalta. A jobboldalt menekülő két nőalakban Robert értelmezését követve Philomelát és Proknét ismerjük föl. A másik táblán (Arch. Ért. 1906. 251 l. 24. kép) dionysikus thiasos ábrázolását látjuk, amelyben maga az isten és két zenélő kísérője vesz részt.²⁶ Míg a többi mitológiai reliefet eredetileg sírtáblának használták, addig itt nyilvánvalóan valamelyik nagyobb sírépület maradványával van dolgunk.

Nagyobb sírépületekhez tartozó köemlékek egyébként tekintélyes számban kerültek elő Intercisában, valamennyien eredeti összefüggésükből kiszakítva, és késői kősírokba beépítve. Azokban a figyelemre méltó domborműves táblákban, amelyeken tipikus díszítményként pillérekkel övezett talapzaton különböző, félköríves fülkében álló szobrászi típusokat látunk, sír-aediculák oldalfalaira ismerünk. A pillérek közé fent gyakran teljesen anorganikusan, minden tektonikus érzék nélkül egy hegyes szögben fölmeredő oromzat ékelődik be. A szobrászi típusok többnyire Attisok, halálgénuszok és dionysikus alakok (43. tábla 1). A pillérek közötti teret gyakran tiszta ornamentális motívum tölti ki, mégpedig legtöbbször borostyán vagy szőlőinda. Néha még az oldalsó pilléreket is indadisz fonja át. Művészettörténetileg igen nagy jelentőségű a Kr. u. 1. század (49. tábla 3) és a későbbi császárság ornamentikájában (43. tábla 2)

mutatkozó stílusváltozás. Míg az előbbi teljesen itáliai jellegűnek látszik és formaadásában közvetlenül a korai császárság felsőitáliai művészetéhez kapcsolódik, addig a 2. századi inda kiképzésében valami sajátosan szétfolyó elpuhulást veszünk észre. A feszesen finom kivitel felületen, festői provincializmusnak ad helyet.

Az 1. századból való egyszerű fölépítésű síremlékekkel szemben, melyeken a képes díszítés előkelő tartózkodással úgyszólván csak a legszükebbre szorítkozik, a 2. századtól kezdve Intercisában túlsúlyra jutnak az architektonikusan gazdagon tagolt, plasztikai dísszel dúsan elborított, kétemeletes sírstélek, a felső fölkében az elhunytak mellképével. A meggazdagodás és a festői tömötségre való törekvés az egész sírtáblán érvényesül, legvilágosabban azonban az oromzatban jut kifejezésre, ahol az egyszerű rozetták helyét később Medusa-fejek váltják föl. A sarkokban leggyakrabban tovarohanó tengeri sárkányok, vagy szélístenségek fejei jelennek meg.

Az 1. században a sírtáblák reliefdíszében a reprezentatív képek (pl. lovas harci paripáján, teljes fegyverzetben, a ló nyugodt diszlépésben) játsszák a főszerepet, a 2. században azonban a mindennapi életből vett jelenetek (vadászat, áldozat, kocsikázás) alárendelt helyekre kerülnek. Ebben a korban keletkeznek a mitológiai reliefek, melyeknek értelmes szepulkális alkalmazása valószínűvé teszi, hogy a kőfaragók és rendelők még ismerték eredeti jelentésüket.

A halotti lakomának a Rajna vidékén igen kedvelt görög-etruszk típusát Intercisában eddig csak egy késői, igen gyenge kivitelű példány képviseli, melyen a túlbujánzó ornamentális és képes motívumok a vilá-

gosan érthető tektonikus alapformákat kedvezőtlen módon elleplezik. (43. tábla 3). Az ékszerszekrénykével ábrázolt álló nőalak típusát viszont egy pompás, és görög mintaképekhez fűződő szoros kapcsolata folytán rendkívül jelentős emlék képviseli (44. tábla 1). Teljesen provinciális az a mód, ahogyan a művész a ládika támaszául konzolszerűen alkalmazott delfinalakot fölhasználta.²⁷ A pannóniai síremlékek sorában teljesen hiányzanak azok a mindennapi életből vett, realisztikus felfogású jelenetek, melyek a rajnamenti művészetnek olyan egyéni zamatot adnak. (V. ö. Dragendorff, Westdeutschland zur Römerzeit, 94. l.)

Azok a különböző áramlatok és hatások, melyekre már a köemlékek tárgyalásánál rámutathattam, sokkal jobban és világosabban nyomon kísérhetők az iparművészet termékeinél, ahol a hazájáig követhető importáru sokkal biztosabb útmutatónak bizonyul.

A bronzedények részben Itáliából származnak, ahol Capuában lokalizálhatók, részben pedig Galliából és Germániából. Igen sok bronz került Pannóniába az Aquileja-carnuntumi útvonalon, amint ezt több bélyeges serpenyőnyél (Cipius Polybius, Ansius Epaphroditus, stb.) bizonyítja. Az itáliai importáruk egyik pompás példája a mult évi ásatások során került elő (46. tábla 2): egy bronzkanna, melynek füle fenn griffprotomban, alul pedig dionysikus maszkban végződik.²⁸

Intersica terra-sigillatái és üvegedényei a rajnai és galliai behozatalnak köszönhetők. A sigillatákon a lezoux-i és rheinzabern-i bélyegek és képtípusok játszószák a vezető szerepet.

Az itáliai és nyugati behozatal mellett a 2. század

folyamán mindinkább érvényesül a keleti befolyás; joggal föltehető, hogy ebben döntő szerepe volt a Szíriából származó katonáknak. Gazdag alexandriai anyagot tartalmaz az egyik, 2. század végéről való sírlelet. Tartalmából egy ezüsttel borított bronzcsészét²⁹ szeretnék kiemelni, maszkokkal és vágató állatokkal díszítve, melyek között a képmezőben elszórva apró épületek váltakoznak dionysikus attributumokkal (44. tábla 3). Az alexandriai iparművészet pompás termékei az ugyanebből a sírleletből származó csontreliefek (45. tábla), melyeket nemcsak a kivitel finomsága, hanem az egykori aranyozás nyomai is igen értékké tesznek. Egykor ékszerszekerényke díszét alkották. A nagy Isis-fej körül a képszalagokon Mars és Venus, továbbá bájos, játékos Erosok helyezkedtek el. Az egész sírleletet a vele együtt talált Marcus Aurelius bronzérem datálja.

Ugyancsak ékszerszekerényveretek maradványai azok a bronzreliefek, amelyek a teljességgel hihető Intercisa lelőhellyel tűntek föl a műkereskedelemben s amelyeket Múzeumunk meg is vásárolt. A felső négyszögű képmezőben dionysikus menetet, az alsó, kerek médaillonokban Apolló- és Artemis-mellképeket látunk. Ezekben az ábrázolásokban még teljes erővel él a klasszikus isteneszmény; a formaadásban megnyilatkozó egyszerű nagyság is nemes ízlésről tanúskodik. A zavartalan, jól értelmezett képhagyomány hatása minden tekintetben érezhető. A Kr. u. 2. század művészete, amely még kitűnő dolgokat termelt, később értelmetlen, barbár elvadulásnak ad helyet, amint ezt a késő-császárság jellegzetesen pannóniai ékszerszekerénykéi bizonyítják. Ezek közül is igen fontos és tanulságos példányok kerültek elő Intercisa

földjéből, közelebbi tárgyalásuk alól azonban fölment Engelmann nemrégén megjelent dolgozata.³⁰

Más dunapentelei leleteknél a szálak Kis-Ázsiába vezetnek. A keleti eredet csak sejthető az egyik, ifjú folyóistent ábrázoló szobrocskánál (44. tábla 2), amely nyilvánvalóan Eutychides Orontese nyomán keletkezett és egykor ugyancsak szoborcsoporthoz tartozott, valamelyik városistenség lábainál merült föl. Mind technikájuk, mind formaadásuk szerint kifejezetten szíriai-keletiek viszont az A épületben talált és vezetésem alatt nagyszámú töredékből összeállított vas-sisakok.³¹ Három különböző típust lehetett belőlük rekonstruálni, közülük az egyiket magas, görögös jellegű sisaktaréjjal. Valamennyi példány eredetileg ezüstlemezzel volt borítva. Régi keleti eljárás, hogy a sisakfejet két részből állították elő. Mint az írott forrásokból tudjuk, keleti technika az ezüstborítás is. Az írott forrásokból (Notitia Dignitatum és Codex Theodosianus) az is kiderül, hogy a Kr. u. 4. században, mikor a mi sisakjaink készültek, az antiochiai szír fegyvergyár ebben a tekintetben még a konstantinápolyit is túlszárnyalta (v. ö. Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 1899. 192. skv.). Intercisa szír katonái tehát könnyűszerrel magukkal hozhatták a sisakokat hazájukból, vagy bevándorolt, iskolázott szíriai kézművesekkel itt készíttették el azokat.

Abban a hitben, hogy az ásatások és leletek rövid áttekintésénél a lényeges kiemelésére kell szorítkoznom, remélem, hogy az ásatások befejezése után rövidesen lehetőség nyílik rá, hogy kutatásaink és vizsgálataink eredményeit nagyobb, végleges publikáció keretében dolgozhassuk föl.

¹ V. ö. Arch.-Epigr. Mitt. 1890, 54. l.; Arch. Ért. 1905. 223. l.; 1906. 226. l.; 1909. 244. l. [Meg kell jegyeznünk, hogy a mi *Schoenwisner Istvánunk*, Iter... Commentarius Geographicusában már egy századdal Mommsen (1873) előtt, 1780-ban, jó megokolással, teljes határozottsággal azonosította Intercisát Pentelével. L. Arch. Ért. 26, 1906, 221 (Hampel) és Paulovics István, A dunapentelei római telep. Arch. Hung. 2, 1927, 11. — L. N.]

² A 2. képen közölt alaprajzon a gyakorlatlan rajzoló az érthetőség kedvéért a falakat túlságosan vastagon jelölte. Az utolsó pillanatban a hibát már nem lehetett kijavítani, ezért a pontos méreteket illetően a megfelelő ásatási jelentésekre kell utalnom.

³ V. ö. az ásatási jelentést: Arch. Értesítő, 1908, 343. l.; 1910, 31. l.; 1910. 117. skv.

⁴ V. ö. Svoronos, Das Athen. Nationalmuseum, 52. tábla, 1451—2. sz.; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n. 1254. Serie 5, 26. l.; Kastriotis, 256. l. További analógiák: O. Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät, 10. t., 67. l. Humann—Watzinger, Priene, 402. l. 24.

^{4a}) [Az 1926. évi kutatások kapcsán Paulovics István (A dunapentelei római telep. Arch. Hung. 2, 1927. 22 skv.) pontosan megállapította a tábor helyét az Öreghegyen (mint már Kuzsinszky Bálint, Ókori Lexikon I. 979). A tábornak csak keleti, a Duna felé néző falának egy része omlott le. Az 1931. évi ásatások fölszínre hozták a porta decumana-t. (Arch. Ért. 46, 1932—3. 144. skv.) — L. N.]

⁵ V. ö. Arch. Értesítő, 1905, 226. l.;Germanius Valens mil(es) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum)...; u. ott, 230. l.: M. Herennio Pudenti vet(erano) leg(ionis) II ad(iutricis)... domo Claudia Apamie....; 232. l.: Mocur signifer c(ohortis) Hemes(enorum...; 233. l.: L. Aur(elio) Antonin[o mil(iti) coh(ortis) miliariae] Hem(esenorum...; u. ott; Ael(io) Munatio caps(ario) coh(ortis) miliariae Hem(e)senorum....; 1906. 235. l.:Hatrius (?) triinus...surus ex regione Dolica vico Arfuaris silva; 1907. 433 l.: Aurelio Maximiano mil(iti) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum)....; u. ott: M. Aurelio Monimo vet(erano) exd(ecurioni) eq(uiti) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum) domo Hemesa....; 1909. 239. l.: M.

Aur(elius) Heraclitus vet(eranus) coh(ortis) miliariae Hem(esenorum)...; u. ott, 240. l.: M. Aur(elius) Cerdon vet(eranus) excur(atore) coh(ortis) miliariae (Hem(esenorum) dom(o) Arethusa...; u. ott, 242. l.:Primianu[s mil(es)] coh(ortis) miliariae He(mesenorum)...; 243. l.: Aur(elius) Bazas vet(eranus) ex[d(ecurio) coh(ortis) miliariae H]emes(enorum) domo Cl(audia)....; 244. l.: M. Aur(elio) Marco mil(iti) coh(ortis) miliariae Hem(esenorum)...; 331. l.:et M. Aur(elio) Valeriano mil(iti) coh(ortis) miliariae Hem(esenorum)...; 1910. 250. l.: M. Antonius Censorinus domo Apamia...; 252. l.: Aur(elio) Monimo b(ene)f(iciario) trib(uni) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum)...; 1912. 233. l.: ...Ael(io) Valentiano vet(erano) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum) exdupl(icario)....; A Nemzeti Múzeum évi jelentése, 1912. 152. l.: ...Marino Silvani (filio) mil(iti) coh(ortis) miliariae Hemes(enorum)....; 155. l.: Iul(ius) Salustianus vet(eranus) coh(ortis) miliariae Hem(esenorum).... Ót esetben tehát a szíriai származást a felirat bizonyítja. [V. ö. Paulovics, Arch. Hung. 2 (1927) 68. l. 2. jegyzet.]

⁶ V. ö. Arch. Értesítő, 1905. 231. l.: Axeto curator alae I. Thra(cum)...; 1909. 241. l.: ...Aur(elius) Hecatus vet(eranus) equ(es) alae I. Thra(cum)...; 1909. 242. l.: lantumalius Blattonis filius equ(es) alae II Thra(cum).

⁷ V. ö. Arch. Ért. 1905. 229. l.: M. Herennio Pudenti vet(erano) leg(ionis) II. adi(utricis)...; Arch.-epigr. Mitt. 1890. 55. l. és Arch. Értesítő, 1906. 156. l.: L. Ael(ius) Ingenuilis vet(eranus) leg(ionis) II adi(utricis)...; 1909. 331. l.: M. Aur(elio) Alexandro vet(erano) leg(ionis) II adi(utricis)...; 333. l.: Medom(us) Super miles leg(ionis) II ad(iutricis)...

⁸ V. ö. Arch. Ért. 1906. 230. l.; CIL 3, 3327.

⁹ Arch.-epigr. Mitt. 1890. 134. és 140. l.; Arch. Ért. 1904. 201. l.; 1905. 244. l.; 1906. 227, 228. l.; 1907. 148. l.; 1908. 348. l.; 1909. 338. l.; Nemz. Múzeum évi jelentése, 1911. 153. l. és egy 1912.-ben talált, még publikálatlan példány.

¹⁰ V. ö. Arch. Ért. 1905. 223. l. és 1906. 235. l.

¹¹ V. ö. Arch.-epigr. Mitt. 1890. 56. l.: Asuius Biatumari f(ilius) sibi et Deva(i) Namorigis filiae...; Arch. Ért. 1906. 157, 233. l.: Adnamata Carveicioni f(ilia).... Cl(audius) Cesoris...; u. ott: Absucus Adnamonis f(ilius)... Nertomarus

et Locco Atedunus...; 158. l.; Dan(u)vius Diassum(a)ri f(ilius)...; 1907. 143. l.: Optatus...et Cemanu coniux.... 1908, 348. l.: ...Ael(ius) Cesumarius...; 349. l.: ...Comatimarae Colvedonis coniugi...; 1909, 242. l.: Senio Comatonis f(ilius) nat(ione) Era(viscus)... Matuia mater eius...; 331. l.: ...Bietumara Bucconis fil(ia).... Bucco Deiuis...; 332. l.: Basia Arionis f(ilia)... Vercombogus...; Nemz. Múzeum évi jelentése, 1912. 152. l.: Veriuga Danu(v)i(i) f(ilia)...; v. ö. u. ott, 157. l.: Demiuncus...; Malsus Aivise f(ilius)...

¹² Arch. Ért. 1909, 330. l.; v. ö. CIL 3, 875.

¹³ Arch. Ért. 1906. 237. l.

¹⁴ Arch. Ért. 1906. 237. l.

¹⁵ Arch. Ért. 1912. 412. skv. (Hekler.)

¹⁶ V. ö. Robert, Antike Sarkophagreliefs 3, 21 skv. 7. tábla, 26. sz. 35. l.; Amelung, Beschreibung der Vatik. Skulpturen 1. 179. sz. 45. tábla. Bonner Jahrbücher 108/9. füzet (1902) 151. l. 3. kép. Az Alkestis-monda további provinciális ábrázolásai: 1. Jahreshefte 4, Beibl. 124 skv. (Viminaciumból); 2. Haug-Sixt. Die röm. Inschriften u. Bildwerke Württembergs 380/82. l. 495. sz. 222. kép (Stuttgart, Lapidarium). 3. A zágrábi múzeum reliefsén is (Vjesnik, 1905, 50. l. 106. kép) a Herakles mellett álló nőalakban Alkestisre ismerünk. A mintaképek lerövidítésére nézve v. ö. Gall, Zum Relief an röm. Grabsteinen, Programm des k. k. Staatsgymnasium in Pola, 1906. 30. l.

¹⁷ Arch. Ért. 1906. 243. l.; 1912. 415. l.

¹⁸ Babelon, Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale 17. tábla.

¹⁹ Robert, Ant. Sarkophagreliefs, 2, 21. és 22. tábla. v. ö. továbbá: Bull. com. 1877. 11—13. tábla; Jahrbuch, 1894. 154. l. 23—25. kép (Tabula Iliaca); Mélanges d'arch. et d'histoire 1903, 4. tábla (Ara Casali); Amelung, Beschreibung, 2, 15. t. 238. l.

²⁰ Arch.-epigr. Mitt. 1890. 68/9. l. 21. kép.

²¹ Espérandieu: Basreliefs de la Gaule romaine, 2. 35, 898. sz. — A kosztoláci sírkő jelenleg a pancsovai gimnázium épületében található.

²² A motívumra nézve v. ö. az egyik praenestei tükörtök bronzreliefjét: Boll. d'arte, 1909, 3. tábla, 195/8. l.

²³ V. ö. Espérandieu, i. m. 1. 22, 17. sz.

²⁴ Arch. Értesítő, 1906. 243. l.

²⁵ Arch. Értesítő, 1906. 237. l.

²⁶ Arch. Értesítő, 1906. 251. és 274. l.

²⁷ Arch. Értesítő, 1910. 35. l.

²⁸ Arch. Ért. 1912. 417. l. v. ö. a Görögországból származó, teljesen megfelelő példányt a párizsi Bibliothèque Nat.-ban: Gazette arch. 1875. 23. tábla és az analog kannát: Jahreshefte 1912. Beibl. 112; az eltérés csak annyi, hogy fent, a szájnálálásnál griff helyett tengerisárkány-protomét látunk. [Radnóti, A pannóniai római bronzedények. Diss. Pann. 2, 6 (1938) 117. l. 48. tábla. 1.]

²⁹ V. ö. Bonner Jahrbücher 1909. 176. skv. (Drexel).

³⁰ Römische Mitteilungen, 1909, 358. skv.

³¹ V. ö. Arch. Ért. 1911. 235. l. Jahrbuch. 1912. Anzeiger, 531. skv.

Pannónia művészetének és kultúrájának főirányai.

(1924.)*

A klasszikus görög és római művészet fénykorából származó alkotások művészi kiválóság tekintetében összehasonlíthatatlanul magasabban állnak és könnyebben hódítják meg a szívet, mint a szerény provinciális római művészi készítmények, melyekkel Németország és Magyarország földje ajándékozott meg bennünket. Valójában pedig mégis ezek tartoznak igazán

* Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen. Strena Buliciana. Zagreb—Split 1924. 107—118. l. — A tanulmány fordításának és közzétételének szíves engedélyezéséért hálás köszönetet mondunk a Bulic-émlékkötet szerkesztőjének, dr. Viktor Hoffiller zágrábi egyetemi tanár úrnak.

hozzánk, mert sajátos, nemzeti kultúránk alapvetésében ezeknek van nagyobb jelentőségük. Ez a megállapítás különösen Németországra érvényes, ahol a római hagyományokat az eleven, tettekre kész germán-ság közvetlenül szívta fel és ahol a provinciális római művészet helyi színezete egyúttal a germán szellem megnyilatkozásának is tekinthető. Másként áll a dolog Magyarországon. A római hódítás idején itt keltek és dákok laktak; az előbbiek Pannóniában, az utóbbiak Dáciában, a mai Erdélyben. A római uralom összeomlása után tarka néphullámok: hunok, szarmaták, gepidák és avarok özönlöttek el az országot. A magyarok csak évszázadok múltán jutottak el ide. A magyarságot a közvetlen rómaikori hagyománytól tehát mély szakadék választja el, annak erői azonban még így is sokáig elevenen éltek. Az első magyar városok római alapokon épültek föl.

Az újabb művészettörténeti irodalomban meghonosodott „római birodalmi művészet” megjelöléssel a római művészetnek Spanyolországtól a távoli arab sivatagokig terjedő egységességét kívánják hangsúlyozni. Kétséget nem szenved, hogy a római kultúra és művészet különösen Hadrianus korától fogva, erősen kiegyenlítő szerepet játszott. Különösen, ha a római provinciális emlékekkel foglalkozunk, fedezzük föl a látszólagos egységben a sokféleséget. Mint ahogyan ugyanaz a villamos áram a legkülönbözőbb motorokat hajtja, azonképpen a provinciákba beáramló római művészet is a legkülönbözőbb népi képességeket indította el.

A római művészet jellemző sajátosságai az egyes provinciákban főként a római hódítás idején ott élő népesség természetétől és szellemi képességeitől

függnek. A görög-hellenisztikus kultúrával átítatott Galliában természetesen egészen mások voltak a görög-római művészi formák fölvételéhez szükséges előfeltételek, mint Germániában és Pannóniában, ahová a római hódítás előtt a klasszikus kultúra csak egyes fénysugarakban, sporadikusan hatolt be. Magától értetődik az is, hogy a sajátos alakító erővel megáldott kelták között, akiknek az úgynevezett Latène-művészet emlékeit köszönjük, a provinciális római művészet fejlődése egészen más eredményekhez vezetett, mint Germániában.

Magyarország földrajzi helyzeténél fogva és a Krisztus előtti utolsó évszázadokban megtelepedett lakosai révén nem fogadta teljesen készületlenül a klasszikus kultúrát. Az országnak Déllal való kapcsolatai még az őskorba nyúlnak vissza. Dél-Magyarországon, Temesvár környékén, spirális motívumokkal dúsan telefestett, tarka, kőkori kerámia nyomait találta meg, melyek a thrákiai Diminiből és Sesklóból származó leletekkel a legszorosabb kapcsolatban állanak. A magyarországi erős, egységes bronzkori kultúrát is Dél táplálta s erős krétai elemekkel szötte át.¹ A Marica és a Vardar folyók völgyei délről északra vezető ősrégi kereskedelmi utak voltak. Nyilván ezen az úton jutott el a számos thasosi éremlelet is Erdélybe, ahol helyi, barbár utánzatok készítésére nyújtottak ösztönt.

A többi, Magyarországon talált görög készítmény vagy véletlenül vetődött el idáig, vagy később a rómaiak hozták magukkal.

A németországi, vettersfeldei arany lelethez hasonlóan Magyarországon is fennmaradt a Pontus vidékén virágzó archaikus-ión művészet egyik pompás

terméke, a gyönyörű benei hydria (46. tábla 1).² (Bene község a Tisza forrásvidékén fekszik.) Ezt is, mint a vettersfeldei aranyeletet, valószínűleg a szkíták hurcolták el nyugatra. Tudjuk, hogy a Dareios elől menekülő szkíta törzsek, miután a mai Erdélyben lakó agathyrseknél hiába kerestek menedéket, Erdély északkeleti részét özönlötték el. Ez alkalommal juthatott a benei hydria is Magyarországra és kerülhetett a földbe.

Ami egyéb görög műalkotás Magyarország földjén előkerült, azt műértő, előkelő rómaiak hozták magukkal. Heraklesnek Brigetióból származó finom bronzszobrocskája mellett (Bécs, Művészettörténeti Múzeum³) elsősorban a két, arany- és ezüstberakással díszített egyedi bronzedény említendő, melyek a ptolemaeuskori alexandriai toreutika legpompásabb ráánkmaradt termékei; Pannóniában valószínűleg valamelyik Isis-szentély fölszereléséhez tartoztak.⁴

Pannóniát és Dáciát a rómaiak, mint tudjuk, nem egyidőben hódították meg. Tiberius Kr. e. 12-ben, január 16-án tartotta meg triumphusát Pannónia fölött. Az újonnan meghódított provincia határai azonban a korai császárság idején aligha haladták meg a Balatont. A határokat csak Domitianus császár idejében terjesztették ki a Dunáig.^{4a} A 2. és 3. század folyamán a Duna vonalán számos határmenti erődítmény: a feliratokban említett burgusok és vámállomások egész sora keletkezett. Ez a kor volt a római városi élet virágkora Pannóniában. A Duna mentén és a provincia belsejében fekvő sok város közül eddig rendszeres ásatással, sajnos, még csak Aquincumot és Intercisát (Dunapentele) tárták föl.⁵ Ezeken a városokon kívül még egy nagyszabású, előkelő ízlés-

sel fölszerelt villa rustica került napfényre Baláca mellett. Az itt fölfedezett falfestménymaradványok között (47. tábla 1. 2) világosan megkülönböztethető három periódus, melyek közül a legrégebbi a pompeji 4. stílustól függő díszítésmódjával minden bizonnyal még a Kr. u. 1. század utolsó tizedeire tehető. (A veszprémi múzeumban).⁶

Pannóniával ellentétben Dácia meghódítása csak Krisztus után 105—106-ban, Traianusnak a Traianus-oszlop reliefjein részletesen ábrázolt második hadjáratával fejeződött be.

A pannóniai római művészet története rendkívül tarka, változatos képet mutat, amelyben a döntő ösztönzések — az állandó helyi hagyomány mellett — a magasabb kultúrközpontokkal való élénk kapcsolatoknak köszönhetők. Ezeknek a művészetre is irányadó ösztönzéseknek a századok folyamán beálló változását a különböző, itt állomásozó csapattestek nyomán, továbbá a nagyszámú importáruval bizonyítható kereskedelmi kapcsolatok segítségével követhetjük nyomon. Míg körülbelül Traianus koráig a Pannóniába irányuló behozatal forrásvidékeit Itáliában kell keresnünk, addig a későbbi századokban főleg Gallia és Germánia, végül pedig a szíriai Kelet jön tekintetbe. Magától értetődik, hogy ezek a hatalmas kultúráramlatok a belföldi művészet stílusfejlődésére is döntő hatást gyakoroltak.

Nem sokkal a provincia meghódítása után helyezték Pannóniába az Itáliából származó első és második segédlégiót. A légiókkal egyidőben természetesen nagy tömegben vándoroltak be az újonnan meghódított tartományba itáliai kereskedők és kézművesek. Az idehelyezett magasabbrangú tisztviselőknek és

tiszteknek nagy gondot okozott, hogy megszokott kultúrszükségeleikről hazájuktól távol se kelljen lemondaniok. Itáliából hozattak művészeket, hogy házaik és villáik falát római módra díszítsék. Házi- és kultuszfölszerelésüket is Itáliából szerezték be. Nagyszámú arezzói cseréptöredék mellett különösen a bronzedényleletek bőségesek, melyek a bélyegzők tanúsága szerint a Cipius Polybius és Ansius Epaphroditus vezetése alatt felvirágzó capuai bronzöntő műhelyeknek köszönhetők (46. tábla 2).⁷ Itáliai behozattal útján került Pannóniába agyag- és bronzmécseken (48. tábla 1, 2) kívül egész sor, részben kitűnő bronzszobrocska is (49. tábla 1).⁸ Feltűnő az importált márvány szoborműveknek csaknem teljes hiánya. Nagyobb bronzszobrokból is csak szegényes maradványok kerültek elő. (köztük egy lovasszobor töredékei), ezek azonban mind későbbi időből származnak.⁹

Pannóniának ezek a Kr. e. 1. században Itáliához fűződő szoros kapcsolatai természetesen a belföldi művészi tevékenységet is döntően befolyásolták. A felső-itáliai római művészettel való szoros kapcsolat különösen az egykorú síremlékeken követhető világosan nyomon.¹⁰ A mintaképek nemcsak a fölépítésben és a képszerű motívumok alkalmazásában, hanem a stílusformák számára is irányadók voltak. A díszítőformákban rendkívül takarékos, kemény, esetlen, ú. n. katonastílust azonban csakhamar hajlékonyabb és gazdagabb formaadás váltja föl.¹¹ A képketként alkalmazott léceket finoman és díszesen alakított borostyán- és akantuszinda díszíti, teljesen a korai császárság klasszikus-római művészi ízlésének megfelelően (49. tábla 2, 3). A képmotívumok szempontjából az itáliai síroltárokat is bőven kiaknázták.

A behatoló itáliai-római kultúrának azonban a Pannóniában lassanként elért győzelméért kemény harcot kellett vívnia a bennszülött kelta lakosságnak csaknem dacosan állhatatos hagyományaival. A kelta nemzeti sajátosságok nyomai a síremlékeken nemcsak a névhasználatban, hanem a viseletben is egészen a Kr. u. 2. századig kimutathatók. Sőt még a klasszikus mitológiából vett ábrázolásoknak is a kelta divatnak megfelelő ruházatot kellett öltenie. (Orpheus és Eurydike) (41. tábla 1).¹² A belföldi előkelőségeknek kocsival és lóval történő temetkezési módja is még sokáig szokásban maradt a római hódítás után. Ezekben a sírleletekben a kocsidíszekként alkalmazott, áttört, Latène-izlésű bronzveretek és a görög-dionysikus képzetekkel s tiszta klasszikus stílusérzéssel átítatott plasztikai díszítmények minden átmenet nélkül, mint olaj és víz állanak egymás mellett.¹³ A kelta díszítőművészetnek jellegzetesen antiklasszikus csavart formáit a belföldi kőfaragók számos esetben köemlékekre is átvitték.¹⁴ A Kr. utáni 2. évszázadtól kezdve a belföldi elem mindinkább háttérbe szorul, hogy végül a győzelmes magasabb kultúra széles rétegei alatt nyomtalanul elenyésszen.

A Kr. u. 2. században Pannónia művészetének képe teljesen megváltozik. Míg az 1. században az itáliai behozatal és a Felső-Itáliához fűződő kapcsolatok voltak irányadók, addig most stílusban és motívumokban Galliából közvetített hellenisztikus ösztönzések váltak döntő tényezővé. A leletek között galliai importárak vezetnek. A sírleletekben nagyszámú, jellegzetesen galliai, alakos díszítésű füllel ellátott bronzedény és több, ú. n. alexandriai ezüst csésze került felszínre.¹⁵ A terra sigillaták között a lezouxi gyár ké-

szítményei ragadják magukhoz a vezető szerepet.¹⁶ Mellette azonban germániai műhelyek is, köztük főleg a rheinzaberni, jönnek tekintetbe. Különösen erős volt a rajnai behozatal üvegedényekben. Hogy a hatalmas tömegben beáramló importárak mellett belföldi fazekasműhelyek is szerencsét próbáltak, azt számos mécsesminta mellett az utóbbi években végzett aquincumi ásatások is bizonyítják, amelyek során egy teljes terra-sigillata-gyártelepet tártak föl.^{16a}

A galliai-hellenisztikus ösztönzések nyomán megindult nagy átalakulás a pannóniai köemlékek stílusában és kialakításában is érezhető. Az architektonikus felépítés meggazdagodik, de oly módon, hogy a klasszikus építészeti formákat gyakran teljesen logikátlanul, fantasztikusan festői önkénnyel egymásra halmozzák (48. tábla 3). A korai császárság rajzosan finom, kimért és elegáns ornamentikáját nehézkes, húsosan puha, festőien szétfolyó formaadás váltja fel. A vonal elértektelenedik s az egész háttérrel hullámzó tömegek árasztják el (43. tábla 2).¹⁷

A 2. századi kőfaragó-művészetnek köszönjük a mitológiai reliefek legnagyobb részét is, amelyek Pannónia művészetének éppen olyan sajátos jellegzetességei, mint a germániai síremlékeknek a naturalisztikus, meghitt családi jelenetek.

Míg a németországi római leletek között a mitológiai jelenetek a ritkaságok közé tartoznak, addig Galliában igen el voltak terjedve. A 2. században a bronzedények és terra sigillata-árúk terén kimutatható erős galliai behozatallal kapcsolatban a pannóniai mitológiai képtípusoknak a galliaiaktól való függése fokozott jelentőséget nyer. Mindkét helyen a klasszikus kor mintaképeiből merítenek, de ezeket a provinciák

művészetében csak lerövidített alakban vagy kivonatossan értékesítették. A kőfaragóknak ilyen leegyszerűsítő eljárására vonatkozó néhány tanulságos példát *Forschungen in Intercisa* c. dolgozatomban (Österr. Jahreshefte, 15, 1912, 182 skv.) állítottam össze. A pannóniai és galliai mitológiai képtípusok közötti összefüggések csak közös mintaképek, közvetítő vázlatkönyvek föltételezésével magyarázhatók, melyek a szobrászműhelyekben itt is, ott is rendelkezésre állottak. Galliának jobban iskolázott szobrászai természetesen sokkal többet tudtak megőrizni a mintaképek szelleméből és stílusából, mint a pannóniai kőfaragók, akik kemény, esetlen provinciális stílussal dolgoztak. Képtípusaik a klasszikus mintaképeknek minden egyéni ötlet és fölfogás híján szűkölködő barbár kivonatai. A mindennapi élet megfigyeléséből fakadó naiv örömet, mely a rajnai emlékeken olyan lebilincselő hatású, itt hiába keressük.

Hogy az általában fölirat nélküli mitológiai reliefsket, miként Galliában és Észak-Afrikában, úgy Pannóniában is eredetileg kisebb sírépületek oldalfalaiként alkalmazták, azt már maguknak a teljesen szepulkrális gondolatkörbe tartozó ábrázolásoknak a tartalma is bizonyítja. Az egész csoport datálására vonatkozólag egy 1913-ban Intercisában (Dunapentele) kiásott relief különösen tanulságos.¹⁸ A szakállas, minden bizonnyal arcképszerűen ábrázolt Herakles mellett, aki bunkóját és a Hesperidák almáját tartja kezében, az idősebb Faustina hajviseletét hordó, álló nőalak jelenik meg kelta viseletben. Ezen az alapon az egész, stílusban meglehetősen egységes csoportot a Kr. u. 2. század második felére datálhatjuk. Úgy látszik, hogy a 3. század folyamán a mitológiai reliefs csakhamar

kimentek a divatból. Emellett szól az a tény is, hogy ezek a reliefek az intercisai ásatások során kivétel nélkül 4. századi (éremleletek alapján 275-től, Aureliánustól 361-ig, Constantinusig datálható) kősírokba beépítve kerültek elő.

A Kr. u. 2. században növekvő thrák befolyás érvényesül Pannóniában, amelyet a megszálló csapatok közvetítettek. Az orphikus tanok mellett a lakosság körébe különösen az ú. n. thrák lovasisten kultusza fészkelődött be.

A thrákokhoz hasonlóan, a 3. századtól itt állomásozó szíriai csapatok is új, idegen vallási képzeteket hoztak magukkal Pannóniába. Nemcsak a Mithrasvallás terjedt el csakhamar győzelmesen, hanem Jupiter Dolichenusnak, Sarapisnak és az Isis-kultusznak is számos követője volt Pannóniában. Még a kilikiai Holdistennőnek is állítottak stéléket. Közvetlen alexandriai befolyásról tanúskodnak, nemcsak egyes képtípusokban, hanem stílusban is, azok a pompás, Intercisából származó csontreliefek (45. tábla), amelyek a velük talált bronzérem alapján Marcus Aurelius korára datálhatók.¹⁹

A keleti vallási elemek mellett szíriai csapatok honosították meg Pannóniában a Kr. u. 4. században virágzó szír-antiochiai fegyvergyárakra jellemző ezüstborításos technikát is (ezüstborításos vassisakok Intercisából).²⁰ Éppen ilyen világosan felismerhető a Kelettel való összefüggés a 3. és 4. századból származó faldekoráció maradványain is, amely a keleti hagyománynak megfelelően mindvégig ragaszkodott az inkrusztációs stílushoz.²¹

A keleti befolyás növekedésével azonban a Nyugattal való kapcsolatok sem szakadtak meg teljesen. Ezt

bizonyítják a sírleletek, amelyekben a rajnai üvegek, köztük néhány vas diatretum, nagy szerepet játszanak.

Minden jel arra vall, hogy Pannóniában még a 4. században is működtek belföldi bronzöntödék (Siscia) és fazekasműhelyek. Azokról néhány meglehetősen nyersen öntött plasztikai díszítmény, ezekről pedig a jellegzetes pannóniai, különböző színű mázas agyagedények tanúskodnak.

A 4. század folyamán a klasszikus képzetek és formák mindinkább háttérbe szorulnak. 391-ben Pannónia városaiban, mint Latinus Pacatusból tudjuk, már általában római szolgálatban álló barbárok telepedtek le. A római uralom ily módon ekkor már csak tartalom nélküli formasággá változott. Az élet tulajdonképpen hordozói a barbárok lettek. A nagy művészet lassanként kihal és a pompaszeretetre hajlamos (drágakövek alkalmazása!), keleti motívumokkal erősen átszőtt iparművészetben már az a szellem nyilatkozik meg, amely majd a következő századokban az állandó hazát és népiséget megtagadó népvándorláskori művészetet teremtette meg.

¹ V. ö. E. Meyer: Geschichte des Altertums, 1. kötet, 2. rész 3. kiadás, 823. l. 533. §; továbbá a Kalauz a Régiségtárban (Magyar Nemzeti Múzeum) rövid összefoglalását, Budapest, 1912. 86—94. l. (Márton Lajos) és Archaeologiai Értesítő, 19, 1899. 225—251, 316—340. l. (Reinecke).

² Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiségtárából, 5, 1914. 17 skv.

³ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 9, 135. l.; Bulle: Der schöne Mensch im Altertum, 2. kiad. 57. tábla, 113. hasáb.

⁴ Jahrbuch des k. Deutschen Arch. Instituts, 1909, 28. skv. (Hekler és Bissing); Amer. Journal of Archaeol. 1909, 387. l.;

Bull. de la soc. arch. d'Alexandrie 1910 (Breccia); Bissing: Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, 71, 88, 99. l. A Ptolemaeusok korára való datálást illetőleg eddig csak Robert Zahnnak volt ellenvetése: Berl. Phil. Wochenschrift, 1910, 348. l., erre vonatkozó nézetét azonban még nem fejtette ki bővebben. [R. Zahn, Die Antike 5, 1929, 48 skv.]

^{4a}) [A tanulmány megjelenése (1924) óta bebizonyosodott, hogy a rómaiak Pannóniát már Augustus korában a Dunáig megszállották. L. N.]

⁵ Az aquincumi ásatások eredményeire vonatkozólag v. ö. az Arch. Értesítőben és a Budapest Régiségeiben megjelent ásatási jelentések mellett Kuzsinszky Vezetőjét. Intercisára nézve l.: Österr. Jahreshfte, 1912. 174 skv. [és Paulovics István: A dunapentelei római telep (Intercisa). Arch. Hungarica 2, 1927.]

⁶ Hornig—Rhé: Balácsa. Veszprém, 1912 (színes táblákkal). A második korszakba tartozó falfestmények datálására útbaigazítást nyújt a Tor Marancia freskóival való összevetés: 38—42. t. Nogara: Le Nozze Aldobrandine.

⁷ V. ö. Österr. Jahreshfte, 1912. 192. l.; Arch. Értesítő, 1912. 416. skv. (Hekler). Az ott közzétett bronzkannához (itt: 46. tábla 2) v. ö. Ancient Greek art, Burlington fine arts Club 71. tábla, D 112; Monumenti antichi, 7, 410. l. 50. kép (Boscorealéből); Gazette archéol. 1875. 23. tábla; Österr. Jahreshfte, 1912. Beiblatt 112 skv. [Radnóti A., A pannóniai római bronzedények. Diss. Pann. 2, 6 (1938) 117. és 47. t. 1]. — Ugyanott őriznek egy serpenyőnyelet az ászári kincs között (Arch. Értesítő, 1885. 26. l.) Caratus V(ascularius) jelzésével [V. ö. Radnóti, i. m. 45]. Fiánál, a signaturáiról ugyancsak jólismert Casatusnak síremlékét Metz közelében találták meg. V. ö. Behn: Römische Keramik, 2. l. (Casatus Carati fictiliarius).

⁸ V. ö.: a Kalauz a Régiségtárban (1912) 12—17. tábláin közölt példakon kívül: Österr. Jahreshfte, 1908. 236. skv.; Arch. Ért. 1913. 210—231. l. (Hekler); Arch. Anzeiger, 1915. 27 skv. (Supka). Az itt közölt két bronzmécse a görög-római toreutika legpompásabb, legfinomabb termékei közé tartozik. Az Arch. Anzeiger, 1915. 27/28. hasábon közölt

mécses rendkívül gondosan kidolgozott Zeus mellképe a fejetés fenyegető pillanatnyiságával és arckifejezésével tipológiai is igen nagy érdeklődésre tarthat számot. A hajkorona fölépítésében az atektonikus elem lényegesen erősebb hangsúlyt kapott, mint az otricoli Zeusnál. Mintaképe minden bizonnyal valamelyik korahellenisztikus eredeti alkotás lehetett (V. ö. a velencei Odysseust: Furtwängler—Urlichs, *Denkmäler*, 43. tábla.)

⁹ Egy életnagyságon felüli bronz lovasszobor maradványai a Nemzeti Múzeumban: Kalauz, 137. l. 3. szekrény, alsó rész. Ugyanott Valerius Dalmatius szobrának felirata (*Sitzungsber. d. Berliner Akad.* 25, 836 skv.; *Arch. Ért.* 1902. 289. l.). A valószínűleg importált márványszobrok közül csak a Parlament építésénél talált női fejet szeretném megemlíteni: *Arch. Értesítő*, 1908, 231. skv., melynél felreismerhetetlen a pergamoni mintaképek ösztönző hatása. (V. ö. *Altertümer von Pergamon*, 3, 2. szöveg 100. l. 52. sz. 43. kép.)

¹⁰ V. ö. megjegyzéseimet: *Österr. Jahreshfte* 1912. 190. skv.

¹¹ E változás megértetésére tanulságos két sírkő: Bonio (Hoffmann, *Militärgrabsteine*, 83. l. [Hampel, *A Nemzeti Múzeum legrégibb pannóniai sírtáblái*. 1906. 65. l. 9. tábla 62]; *Arch. Ért.* 1909. 316. l.) és C. Sextilius Senecio (*Arch. Ért.* 1911, 274. l.) [*Arch. Anz.* 1912. 543. Abb. 7] síremlékének az összevetése. (49. tábla 2.) A nyers és józan katonastílussal szemben az utóbbinál az architektonikus tagolásban, ornamentális motívumokban és stílusban egyaránt világosan kitűnik a kőfaragó klasszikus iskolázottsága. A diszítómotívumok itáliai-római síroktárolókról kerültek ide. Az indadisznek Q. Etuvius Caproleus aquileiai síroktárával (*Führer durch das k. k. Staatsmuseum in Aquileja*, 17. l.) való összevetése alapján Sextilius síremléke a Kr. u. 1—2. század fordulójára datálható.

¹² *Österr. Jahreshfte*, 1912. 180. l. v. ö. tanítványom, Oroszlán Zoltán kitűnő disszertációját: *Mitológiai és szimbolikus képtípusok a pannóniai síremlékeken*. Budapest, 1918.

¹³ V. ö. különösen a pusztasomodori és szentendrei kocsibronzdisztményeit a budapesti Nemzeti Múzeumban; *Arch.*

Közlemények, 10, 103. l. Budapest Régiségei 4., 1892, 31 skv. (Hampel); Arch. Ért. 9. (1889), 193. l. és 10. (1890), 97. l. (Gaul). Hasonló rendeltetésű plasztikai díszítményeket Makedóniában is találtak: Bull. cor. hell. 1904. 210. l. 11. tábla; 1901. 181. l.; Arch. Anzeiger, 1910. 401. h. (Issitlii-ből) — Kalauz a Régiségtárban, 156—7. l.

¹⁴ Jellemző példa: Österr. Jahreshette, 1912. 179. l.

¹⁵ Ezeket annakidején a Nemzeti Múzeumban rendszere-sen és tipológiai alapon állítottam össze. V. ö. a Vasárnapi Ujság, 1914. 233. l. levő képet. — Az ezüstcsészékre vonatkozólag l.: Österr. Jahreshette 1912. 193. l.

¹⁶ Egész sor arezzói cserép van a Nemzeti Múzeum rak-tárában. A galliai és rajnai terra sigillatákra l. Kalauz a Régi-ségtárban, 149. skv.

^{16a}) [Kuzsinszky B., A gázgyári római fazekastelep Aquin-cumban. Budapest Régiségei 11, 1932.]

¹⁷ Számos példa Hampelnél, Arch. Értesítő, 1907, 311 skv.; Studniczka, Tropaeum Traiani, 130—131. l.; Österr. Jahreshette, 1912. 190. l.

¹⁸ Oroszlán Zoltán, i. m. 31. l. 1. tábla.

¹⁹ Österr. Jahreshette, 1912. 194/5. l.

²⁰ Arch. Ért. 1911. 253. skv.; Österr. Jahreshette, 1912. 196. l.; Praehist. Zeitschrift, 1912. 182. skv.; v. ö. még u. ott 1909. 65 skv.; 1911. 144. skv.; Mém. de la soc. des Ant. 1909. és 1910. 104. l.

²¹ Pagenstecher: Alexandrinische Studien. 29. l. Alexandriai istenségek pannóniai kultuszára vonatkozólag v. ö. Paulovics: Alexandriai istenségek tiszteletének emlékei a magyar-orrszági rómaiságban, Budapest, 1915. és Hellenisztikus egyip-tomi emlékek Magyarországon, Budapest, 1917.

MŰVÉSZETTÖRTÉNET

A művészi ábrázolás alapjai.

(1916.)*

Az emberben lakozó ábrázolási vágy két különböző, egymástól messze ágazó gyökérből táplálkozik: az egyik a fogalmi gondolkodás dús talajából fakad, a másik pedig a képképzetek széles, színes rétegeiből. Az itt következő fejtegetések szempontjából alapvető jelentősége van a fogalom és képképzet között levő különbségnek. Míg a fogalom az ember elméjében elvontan, kép nélkül jő létre, addig a képképzet kristályos alakulatként látási képességünkéből keletkezik.

A fogalmi ábrázolás elemei a dolgok képszerű jelenségével nem állanak könnyen fölismerhető, meggyőző összefüggésben; összeillesztésükben a természetes formai viszonyok szerves következetessége helyett a fogalmi gondolkozás kényszerű logikája uralkodik. Ebből következik, hogy a fogalmi ábrázolások jelentése nem érthető meg pusztán a benyomás alapján, hanem csak a hozzáfűzött magyarázatból tűnik ki.

Ezt a tényt legjobban a gyermekek első rajzpróbál-

* Grundlagen der künstlerischen Darstellung. Neue Jahrbücher für Pädagogik. (2. Abteilung) 38, 1916. 172—176. — A tanulmány fordításának és közlésének engedélyezéséért köszönetet mondunk a folyóirat kiadójának, a B. G. Teubner (Leipzig) cégnek.

kozásai alapján érthetjük meg. A gyermek olyan tárgyak kifejezési formáit keresi, amelyeket fogalmilag már teljesen elsajátított, amelyeknek világos képképzete azonban lelki felszereléséből még hiányzik. A gyermek az embert, vagy valamelyik tetszésszerű állatot a részfogalmaknak tisztán külsőleges összegezése alapján ábrázolja, amire egyszerű, szóbeli magyarázatra szoruló formákat talál és ezeket aztán minden alkalommal kitartóan ismételteti. A valóság és az ábrázolás összefüggése között a gyermek nem érez ürt. Fogalmakkal benépesített képzelete könnyen átugorja a szakadékokat. A gyermeknél az ábrázolás pusztán fogalmi ellenőrzés alatt áll, mert minden ábrázolástól csak fogalmi teljességet kíván. Ha az emberi alakból hiányzik egy láb vagy egy kéz, azt rögtön kifogásolja, míg azon, hogy a kar vagy a láb csak egyszerű egyenes vonalából áll, melyeket más alkalommal habozás nélkül használ föl repülő madarak ábrázolására, nem ütközik meg.

A gyermekhez hasonlóan a primitív embernél is fogalmi alapon keletkeznek az első ábrázolási kísérletek. A képelekből álló fogalmi ábrázolásra jellemző az a törekvés, hogy fejlődése során optikai elemek fölszívása helyett lassankint még a valósággal való távolabbi összefüggéseket is igyekszik kiküszöbölni. Arra nézve, hogy a primitív fogalmi jelek egyszerűsödése és rövidítése miként halad következetesen előre, a hieroglifeknek fonetikus írássá való átalakulása szolgáltat klasszikus történeti példát. Nemcsak Egyiptom, hanem a minoszi világ is tanulságos emlékekkel ajándékozott meg bennünket ebből az átmeneti korból.

Míg a tisztán fogalmi ábrázolás végül a képnél-

küli íráshoz vezetett, addig másrészt a képképzetek alapján való ábrázolás az emberiség legdrágább Nibelung-kincséhez, a művészethez jutott el. A világos képképzet minden művészi alakításnak elengedhetetlen előfeltétele. Csak ez adja meg a művészi alkotásnak a változó, földi valósággal szemben a magasabb, tisztultabb lét avatottságát és időtlen tárgyilagosságát.

A képképzet a szellemi munkának sokkal bonyolultabb eredménye, mint a fogalom. A fogalmak könnyen megtanulhatók, közlés útján elsajátíthatók, a képképzetek azonban nem. Keletkezésüknek szükségszerű előfeltétele az egyéni látási élmény és a bizonyos számú benyomás; a tárgyról szerzett emlékezeti képek képképzetté tömörülnek olymódon, hogy a képzelőerő ezek segítségével a kérdéses tárgyat jellemző és kimerítő képhelyzetben újra fölszínre hozza. Az ehhez szükséges belső látási és alakító képesség nem minden emberben van meg egyenlő mértékben. Az a képesség, amely által az optikai benyomások fölényes biztonsággal és magától értetődően világos, ábrázolásra alkalmas képpé alakulnak át, csak a művészek birtokában van meg, ez a legdrágább kincsük, egész teremtményük tehetségük létalapja.

A képbenyomás és képképzet viszonya igen változó. A soha nem pihenő természet ritkán ajándékoz meg olyan képbenyomással, amely teljesen fűdi az illető tárgy képképzetét. A legtöbb képbenyomás csak több-kevesebb ösztönzést tartalmaz a képképzethez. Van azonban számos olyan jelenségforma és képhelyzet is, melyek a kérdéses tárgy képképzetével nem hozhatók felismerhető összefüggésbe. Milyen gyakran esik meg velünk, hogy bizonyos világítási

viszonyok mellett a távolból fatörzset embernek, vagy fordítva, embert fatörzsnek tartunk!

Az ilyen felismerhetetlen és félrevezető benyomásoknak látási képességünk szempontjából természetesen nincs jelentősége. A benyomások életképessége és élettartama attól függ, hogy mennyire értékesek a képképzetek számára. A külső világ tárgyai az emberi szem számára nem minden helyzetben, a mozdulatok jellegük szerint pedig nem minden pillanatban érthetők. Csak a jelenség képszerű világossága és érthetősége hat megnyugtatóan és indít arra, hogy hosszabban időzzünk mellette. A zavaros és föl nem ismerhető benyomás elégedetlenséggel és nyugtalan-sággal tölt el; más, megértető nézeteket keresünk, ami a természetben a tárgyhöz való optikai viszonyunk megváltoztatása s a jelenség letapogatása által mindig lehetséges.

Míg a változó, állhatatlan természethez való viszonyunk ingadozó, addig a művészet mint változhatatlan, mindenkorra tárgyasított formai világ jelenik meg előttünk, amellyel szemben síkábrázolásnál nem nyílik mód optikai korrektúrára az ábrázolt tárgy körüljárásával, míg a teljes térbeliség ábrázolásánál (a szabad plasztikánál) ez önmagában véve lehetséges volna. A művészet megváltó ereje, avatottsága azonban éppen abban áll, hogy a természettel szemben csak tisztult képhelyzeteket nyújt és ezáltal minden zavaró, kényelmetlen érzést távol tart tőlünk. A művészet olyan jelenségformák alkotásával és kiválogatásával tölti be teremő feladatát, amelyeknek a képképzet szempontjából a lehető legnagyobb ösztönző erejük van. A jelenségnek ez a képképzet értelmében való tisztázása a művészetben minden egyes

esetnek magasabb, általános, tipikus jelentőséget ad. Ebben az értelemben minden nagy művészet egyben tipizáló művészet, és egyik sem nagyobb mértékben, mint ennek az állításnak legklasszikusabb példája, a görög művészet.

Az ember ábrázolóművészetének már legkorábbi emlékein, a sokat csodált délfrancia- és spanyolországi kőkori barlangfestményeken, figyelemreméltó egyezést látunk motívum és képképzet között. Csak nem szabad magunkat az ábrázolás impresszionista merészségétől félrevezettetni. Az altamirai rohanó bölények megragadó hatásukat elsősorban azon formai elemek világos kiemelésének köszönik, amelyek leginkább alkalmasak arra, hogy a szemlélőben felköltsék az ábrázolt mozgási folyamat képzetét. Ezek a művészek a művészetet, amely hatásos formai összefüggéseket tesz láthatóvá, igen komolyan vették, nem úgy, mint oly sokan modern impresszionista követőik közül, akik különös élvezettel kéjelegnek a valódi ábrázolóművészet és az ornamentika bizonytalan és talányos átmeneti formái között.¹ Az őskori barlangi rajzok csak elszigetelt jelenségek számunkra, néhány igazgyöngy az ember őstörténetének évezredekkel játszó tengeréből; sem elődeik, sem követőik nincsenek.

Évszázadokra terjedő művészi tevékenységgel Egyiptomban találkozunk először. Az egyiptomi nép érdeme, hogy hosszú küszködés és sokféle kísérletezés után első ízben dolgozott ki világos, általánosan érthető rendszert a síkábrázolás számára, amelyhez aztán tartósan ragaszkodott is. Ez a nagy tett meghatározó jelenséget nyert a művészet egész további világtörténetére nézve. Az egyiptomi síkábrázolásnak

a festészetben és a domborműveknél már az első dinasztiák idején megszilárdult elvei olyan állandó és kötelező erejűek voltak, mint a vallási előírások. Annak az ábrázolási módnak, amelyet az egyiptomi művészet az emberi alaknál fölhasznált, a nagy ereje és hatásos tisztasága a képképzet lehető legteljesebb megközelítésében rejlett. Ez a megközelítés egyben absztrakciót, azaz bizonyos kíméletlenséget jelent a valóság igazságával és helyességével szemben. Az egyiptomi művészet stílusalkotó alapelvei között tehát legfontosabb vezető motívumnak a képképzetet ismertük fel. Ilymódon a természeti igazsággal egy más, magasabb igazság, a műalkotás belső egysége és valószínűsége került szembe.

Mig Egyiptom légköre lélektanilag nem volt alkalmas arra, hogy művészeit a most tárgyalt vívmányok következetes továbbfejlesztésére serkentse, addig a rendkívül mozgékony szellemű görögöknek már első történeti föllépése egyben a művészet megújodását és új meggazdagodását jelentette. Az egyiptomi művészet néhány, idővel vértelen vázzá merevedett motívumával szemben a görög művészet egész sor friss, új motívumot hozott magával. A klasszikus kor görög szoborműveinek szemlélete útján a természet-hez való viszonyuk meggazdagodik. Ezek a művészek a természeti benyomások bőségéből a képképzet állandó ellenőrzése mellett biztos szemmel ragadták ki és dolgozták ki az új, művészileg hatásos képhelyzetek óriási tömegét, melyeken az egyiptomi ábrázolásokkal ellentétben a szemlélő már nem érzi a képképzet kényszerét. Mintha valamennyi, a virágkorból származó görög reliefmotívumot az életből merítették volna; és mégis, minden melegségük

és közvetlenségük mellett is többet jelentenek az egyes esetről: a képképzet értelmében való tisztázásuk útján minden földi salaktól megszabadulva, a tipikus, általános érvényű lét szférájába emelkednek.

A görögség nemcsak a síkábrázolásnál, hanem a szabad plasztikában is képszerű világosságra törekedett. A szobrászoknak az építészekkel való hosszú és stílusalkotó együttműködése, az architektonikus-dekoratív feladatok megoldása, csakhamar rávezette őket, hogy szobraikat egyetlen kimerítő nézetre dolgozzák ki. Hogy művészi hatás szempontjából mit jelent az alakoknak egy egyszerű, könnyen felfogható térformában való áttekinthető, érthető fölépítése, azt a legjobban akkor érezzük át, ha valamelyik görög szoborcsoportot hasonló feladatok modern megoldásával vetjük össze. Hasonlítsuk össze például a Nereidát rabló tengeri kentaurnak a Vatikánban lévő csoportját [vagy a „Szatír és nimfá”-nak a drezdai Albertinumban látható csoportját] Rodinnak egyik rokontárgyú alkotásával, a „Triton és szirén”-nel (50. tábla 1, 2.). Az antik szoborműnél az egész képszerű elrendezésben, továbbá a tömegek és a mozdulatok értékesítésében azonnal felismerhető a művésznak alakító, tisztázó tevékenysége; Rodinnél ellenben úgy érezzük, hogy valaminő tisztázatlan természetű benyomással állunk szemben.²

Nem szeretném azonban, ha félreértenének. Ne higgye senki, hogy ha a jelenséget a képképzet értelmében tisztázzuk, már műalkotás keletkezik. Ez csak a további munka talaját, a legfontosabb alapot teremti meg.

Azok szemében, akik az ifjúság művészi nevelésében velünk együtt gyümölcsözővé akarják tenni az

antik művészet tanításait, egy olyan korban, amikor nyersen alkalmazott természeti benyomások nyüzsgőnek körülöttünk a műalkotásokban, ennek az alapvetésnek itt adott éles, szinte egyoldalú megvilágítása talán nem tűnik fölöslegesnek.³

¹ Különösen jellemző példakul szolgálhatnak Kandinski „Klänge“-sorozatának egyes fametszetei. L. Burger, *Die Malerei und Plastik des 19. u. 20. Jahrhunderts*. 4. és 6. kép.

² Ilyenfajta összeállítások, részben mint példák és ellenpéldák, részben mint párhuzamos példák, amint azokat előadásaimon és gyakorlataimon is bemutatni szoktam, „A szobrászati stílus problémái” című könyvemben találhatók.

³ Minden, ebben az összefüggésben fölmerülő kérdésben, Hildebrand alapvető műve, a „Problem der Form” mellett Luise Potpeschnigg: „Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst” (Wien, 1915) című, most megjelent, kitűnő, az iskolákban is jól használható könyvére utalok. — V. ö. továbbá G. Treu „Hellenische Stimmungen in der Bildhauerei von Einst und Jetzt” című gazdagon illusztrált füzetét és H. Wölfflin „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe” c. művében a „Klarheit und Unklarheit”-ről szóló fejezetet. — Dilthey „Erlebnis und Dichtung” című, pompás fejtegetéseit (149. l.) az alkotó képzelet szerepéről és jelentőségéről, melyeket a fenti fejtegetések mottójaként lehetne fölhasználni, szintén a legmelegebben ajánlhatom olvasásra.

Művészet és világnézet.

(1928.)*

A világnézet után való vágyódás, vagy mint Schopenhauer mondja, a metafizikai szükséglet kioltathatatlannal benne gyökerezik az ember természetében.

* Budapesti Szemle. 209, 1928, 383—398. l.

Ez a törekvés azonban nem minden korban jelentkezik egyenlő erővel. „Vannak korszakok, melyekben csaknem rejtve marad, korszakok, melyeknek kultúrelétét az égető jelen határozott, lehetőleg pontosan körülhatárolt feladatai foglalják le... Oly korok ezek, melyek minden erejüket ilyen különleges célokra pazarolják, szilárd irányítással ezekért dolgoznak s bennük megnyugodnak. Az ilyen korokat bizvást nevezhetnénk pozitív korszakoknak.” (Windelband: *Einleitung in die Philosophie*. 1 skv.) A klasszikus ókor, a renaissance s a 19. század második fele kétségtelenül ilyen pozitív korszakoknak minősíthetők.

A 20. század elején azonban újra ébredő lelki erők a pozitivizmus szűk kereteit szétfeszítették. A Határozatlan, az Ismeretlen után való vágyódás nyomán a természettudományi világnézet helyét metafizikai-kozmikus világnézet kialakítására való törekvés váltotta fel. Ez az átigazodás természetesen a szellemtudományok újjászületését is magával hozta. Ez a korszak az, amikor a művészettörténet is mind erősebben igyekezett szellemtudományi jellegét kidomborítani. Mind szélesebb körökben terjed a meggyőződés, hogy a művészettörténet, mely a művészetet tisztán az ábrázolás problémájának tekinti, feladatát nem teljesítheti, hogy a természettudományi módszer főként oly korszakokkal szemben, melyekben a végtelenbe törő emberen a kozmikus kötöttség érzése lesz úrrá, csődöt mond. Csak az új, szellemtörténeti átigazodás tette lehetővé tudományunk számára egyes, világtörténetileg rendkívül fontos korszakok mélyebb megértését és helyes megítélését. Azok a szellemi feszültséggel telt korszakok ezek, melyekben a művészet a maga hivatását nem annyira az ábrázolásban,

mint inkább a kifejezésben, a lelki vallomásban látja. E korszakok emlékei mindenkit meggyőzhetnek arról, hogy a tisztára formalisztikus szemlélésmód, mely a művészet világnézeti alapjaiig le nem hatol, annak lényegét fölfogni nem képes.

Csak ha felismertük, hogy a művészetben rejlő alakító ösztön a világnézeti törekvésekkel egy töről fakad s hogy a művészet nem pusztán henye játék, hanem szellemi küzdelem, csak akkor tudjuk a művészet nagy szellemtörténeti jelentőségét helyesen értékelni. Ez azonban távolról sem jelentheti a művészetnek a filozófiával való azonosítását. Csupán azt kívánjuk hangsúlyozni, hogy a művészet éppoly aktív-teremtő állásfoglalást jelent a lét és nemlét, a látható és láthatatlan problémáival szemben, akár az irodalom vagy a bölcsészet. Ezeknek a tulajdonképpen világnézettudománnyal fennálló, világnézetközösségben gyökerező kapcsolatoknak a földérintése révén kapunk csak tiszta képet a művészetnek az emberi szellemtörténet terén való fontos szerepéről. Látni fogjuk, hogy a stílusváltozások legmélyebb okai világnézeti problémákban gyökereznek s hogy a művészet prófétai, intuitív világmegismerésének tapintó szervei legtöbbször messze előre nyúlnak, mielőtt még ez a világmegismerés tudatossá válva a filozófiában rendszerré kristályosodott volna.

A klasszikus görög művészetet, melynek körére a földi lét határain belül maradt, antropocentrikus felfogás jellemzi: a lezárt, magabízó ember művészete. A végtelenbe, a láthatatlanba vezető szálak mintha el volnának vágva. Ennek a pozitivisztikus érzéknek megfelelőleg az antik világszemlélet „a háfároltat tekinti az igazi valóságnak s a végtelent csak

a befejezetlen valóság, a tökéletlenség másodlagos létjogával ruházza fel". (Windelband: Einleitung. 97. l.) Ez a felfogás az alexandriai korban alaposan megváltozott. Azelőtt a művészi ábrázolás az istenség lényegét teljesen kimerítette, most ellenben az mindjobban eltávolodott, alaktalanná, idegenné vált. Ehhez járult, hogy „a vallásos érdeklődés, miként az emberben, úgy az istenben is az akaratot tekintette a legmagasabb, végső valóságnak. Az értelem határozott és határolt, az akarat határozatlan és határtalan. Így az abszolút akaratban az istenség korlátlan mindenhatóságát látják, aminek nyomán az utána sóvárgó ember lelkébe is belopódzik az akarat korlátlanságának érzése." (Windelband: Einleitung. 97. l.) A hellenisztikus művészetek átható kolosszalításra való törekvésben, a tágas terek és nagy távlatok keresésében, a hatalmi öntudattal telített, szélesen fölépített szobrászati motívumokban, valamint a hellenisztikus uralkodóarcképek tekintetének fenyyegető pátozában világosan tükröződik a felfogásnak ez a változása, mely az uralkodók apoteózisában érte el azután csúcspontját. A térhatás és világátfogás vágyának volt azonban még egy másik nevezetes következménye. Az ember nem minden dolog mértéke többé, hanem beléforrva környezetébe csak része egy nagy egésznek. Ez az újraébredt kozmikus érzésektől vezérelt szellemi átigazodás az antropocentrikus világnézet félreismerhetetlen válságtünete.

A szellemi horizontnak a görög kultúra világhatalmával együttjáró, váratlan kitágulása s a természet-tudományok hatalmas föllendülése szükségszerűleg a pozitív tudásban való általános kételkedéshez, a kitapintható valóságon túl irányuló kérdésekhez s a

megváltás után való vágyódáshoz vezetett. A misztériumvallások nagy sikerét és népszerűségét a hellenisztikus-római korban a lelkeknek ez a megváltás után való szomjúhozása indokolja. Miután a tudományos és technikai kultúrába vetett bizalom megrendült, a filozófusok írásaiban is jelentkezik s már Senecánál érezhető az élet kimélyítésére való törekvés. (Seneca: ep. ad Lucil. 90.) Mint a kelő távaszi vetés, itt is, ott is felüti fejét az újra föltámadó metafizikai életérzés. Az antik szenzualisztikus szépség fogalmát Plotinosnál a belsőleg meglátott, látomászerű szépség fogalma váltja fel. „Gyakran, ha a testi álomból magamra ébredék s a külső léttől megszabadulva önmagamba térek vissza, — írja egy helyen, — csodálatos szépséget látok; ilyenkor egy jobb, magasabb világhoz való tartozásomról teljesen bizonyos vagyok, egy nagyszerű élet erői áradnak el bennem s egynek érzem magam az Istenséggel.” (Ennead. 4, 8, 1; 6, 9, 10; 1, 6, 7.) A szépségfogalomnak ez a szubjektív, vizionárius értelemben való eltolódása s ezzel párhuzamosan a régebben izolált, magabízó embernek a kozmikus lét egészébe való bekapcsolódása jellemző tünete mindazon koroknak, melyek a világprobléma megfejtését transzcendens utakon keresik. Talán elég, ha a kínálkozó 17. századi analóg jelenségek sorából e helyütt csak Szt. Teréz színpompás látomásaira s a szépség fogalmának Bellori nyújtotta metafizikai meghatározására emlékeztetünk.

Csak az általános világnézeti változással magyarázható megfigyelés, hogy ugyanakkor, amikor Plotinos az esztetikai szemléletben a tárgy és alany sajátágos összeforrását kiemeli, a szemlélőnek a mű-

alkotáshoz való viszonya is megváltozik. A Trajanus-korabeli reliefeken a művész az ábrázolt jeleneteket a szemlélőre való tekintet nélkül a látás tengelyére merőlegesen fejlesztette ki. Az Antoninusok és Severusok ideje ezzel szemben elvi jelentőségű változást hozott. A császár és kísérete ez időszak domborművein szembefordul a szemlélővel, akit a művész ezáltal a beállítás által mintegy térbelileg hozzákapcsolt az ábrázolt cselekvéshez. A passzív, érzéki meglátás így aktív, szellemi élménnyé lesz. Ennek a fejlődésnek a végső eredményeit a Constantinus diadalívének Diocletianus korából való domborművei képviselik. A látás tengelye itt az ábrázolás tengelyével azonos síkba esik. Ezáltal a szemlélő főszemlélyé vált, ki a művészi koncepcióban vezetőszerepet kapott. Csak az uralkodó nem tekint egyenesen reánk; pillantása elsiklik fölöttünk s a messze távolba mélyed. A fizikai kapcsolat így megszakad s helyét a szellemi szuggesztió váltja fel. Ez a felfogás a térnek egy új, szubjektív fogalmához vezet, melynek lényege, hogy a tér nem ábrázolás, hanem a szemlélő szellemi élménye útján keletkezik. (V. ö. G. Kaschnitz-Weinberg fejtegetéseit: *Die Antike* 2, 1926, 37. skv.) A tekintetnek ugyanezt, a fölöttünk elsikló, bizonytalan távolba révedő irányát a késő római arcképeken is megtaláljuk.

Ha Plotinos további fejtegetései során a szépség forrásaként nem a közvetlen meglátottat, hanem a belsőleg kiküzdött eszmét jelöli meg s a tüzet azért tartja a legszebbnek, mert „mintegy átmenetet jelent az érzékfölötti dolgokhoz”, s ha a szépséget a szimmetriában, a részek és az egész bizonyos arányosságában kereső pozitív esztetikának hadat üzen, úgy

itt ugyanannak az általános szellemi átalakulásnak a jegyeivel állunk szemben, mely az egykorú művészeti alkotásokon is érezhető, amennyiben a szubjektív élményt itt is többre értékelik, mint a tárgyyszerű megismerést. Az optikailag felismerhető valóság megszűnik minden szépség mértéke lenni. Az ábrázolás művészetét a kifejezés művészete váltja föl. Maguk az építészet lobogó nyugtalanságú, tárgytalanná vált, csipkeszerűen áttört és föllazult ornamentális motívumai is mintegy utalnak a határtalan, a megfoghatatlan, a szellem világa felé.

Itt már szárnybontását látjuk „annak a bensőségnek és végtelenbetörésnek, mely az érett európai kultúrát az egész antik világtól s minden más idegen magas kultúrától megkülönbözteti”. (V. ö. Troeltsch: *Der Historismus und seine Probleme* 767. l.) A késő antik időkre ugyanis jellemző, hogy a lét problémáját ekkor már nem elszigetelten, hanem a világproblémával való kapcsolatában tekintik. Ez az átalakulás az önéletrajz történetében is mély nyomot hagyott. Szt. Ágoston vallomásaiban az ember magabizó teremtményből kozmikus problémává lett. Előtte halandó sohasem érezte át még ennyire a világrejtély kozmikus homályába való beléköttöttségét, sohasem vágyott még ily sóvárogva a világ egészéhez való viszonyának tisztázására. „Önmagam számára nagy kérdéssé lettem — írja egy helyütt, — munkám van önmagammal, magam számára nehézségek és súlyos verejték okozója lettem.” Szt. Ágoston vallomásai a saját élettörténetét az egész emberi léttel való összefüggésében szemléltetik. Ez a felfogás az antik világfelfogással szöges ellentétben áll. Az önszemléletnek ez a módja az ember önelégültségét termé-

szetesen megszünteti. A szellem áttöri a fizikai lét szűk kereteit s a tekintet fürkészve mélyed az ismeretlen távolába. Ennek a kozmikus érzésekkel küszködő új emberiségnek a képviselőit a késő antik portrait-szobrászat emlékein szemtől-szembe megismerhetjük. A megváltást áhító szellem a testet legyőzte. A tettekre vágyó antik ember helyét megváltásra szoruló álmódók, a középkori, metafizikai világnézet elszánt, komoly előhírnökei foglalják el. A lelkeket átjáró kozmikus érzések nyomán a kifejezésbe aszketikus szigorúság költözik, aminek az Aphrodisiasból származó két hivatalnoksobor Konstantinápolyban (18. tábla) kitűnő példáját adja. A testi, drámai művészetet szellemi szuggesztív művészet váltja fel, mely főfeladatának nem a tényleges valóság ábrázolását, hanem a megfoghatatlanra való utalást tekintti. Az alakok nem a határolt, való térben mozognak, hanem kihelyezve a világtérbe, belékapcsolódnak a végtelenbe.

Ha ebben a késői időszakban a Kelet karjaiba omló antik művészetről beszélnek, úgy az ezáltal kifejezésre juttatott visszatérés a keleti művészet ábrázolási elveihez csak szükségszerű következménye volt az új világnézetnek, mely a síkszerűségben, a merev frontalitásban és szimmetriában megtalálta a kifejező eszközöket annak az egyre jobban elhatalmasodó érzésnek a számára, mely az embert nem önbízón elszigetelt, hanem magasabb kozmikus törvényszerűségek által kötött lénynek tekintti. Az itt érvényesülő kapcsolódás elve — ellentétben az elszigetelés antik elvével —, amint látni fogjuk, az összes metafizikai igazodású koroknak a művészetekre is érvényes alapvető sajátossága.

Az antik antropocentrikus-pozitivistikus világnézetnek a keresztény kozmikus-metafizikai világnézet által való leküzdése az emberiség szellemtörténetének egyik legnagyobb s az egész jövő szempontjából elhatározó jelentőségű fegyverténye. Mert a világ mint határolt testiség s a világ mint határtalan, a láthatatlanba átterjedő szellemi egység már megadják a világfelfogási lehetőségeknek azt a két ellentétes sarkpontját, amelyekhez való küzdelmes és váltakozó igazodás a művészet sorsát is meghatározza. Az emberiség egész multjának minden világnézeti küzdelme tulajdonképpen a szenzualizmus és spiritualizmus ellentétes pólusai között való ide-odaingadozásra egyszerűsíthető. Hasonlóképpen a művészettörténeti korszakok alapjellegét a naturalisztikus és expresszionisztikus törekvések ingamozgásszerű váltakozása határozza meg. A lengés iránya a létkérdések állandó azonosságának megfelelőleg mindig ugyanaz, a kilengések távolsága azonban változó.

Ezek a sorok már régen papíron voltak, amikor Walter Hueck: *Die Philosophie des Sowohl-als-Auch* c. eszmekeltő kis könyvében egészen hasonló gondolatokra bukkantam. Hueck az ingaszerűen ritmikus világnézet (pendelrythmische Weltanschauung) lényegét a következőképpen jellemzi: „Unsere Erkenntnismöglichkeiten ist zweifach, sie kann vom All und kann vom Ich ausgehen. Daher ist auch unsere Gottesvorstellung dualistisch: Individualatman und Universalatman, Entelechie und Schicksal bilden die transzendente Polarität aller Religion. Demzufolge ist endlich auch unsere Erlösungslehre zweigegliedert: sie zerfällt in Vollendung und Gnade. Zwischen diesen beiden Polen aber schwingt unser Seelenle-

ben: unsere Formel dafür heisst Pendelrhythmus! Auch unser metaphysisches Bedürfnis also gehorcht dem dynamischen Prinzip des Pendelrhythmus." (193. l.)

Az alapvető emberi szervezettípusok ismertetése kapcsán Hueck különbséget tesz szubjektív és objektív képzettípusok között. Majd így folytatja: „Äusserst reizvoll gestaltet sich nun eine vergleichende Zusammenstellung der verschiedenen Konstitutionstypen. Der zyklotyme Pykniker Kretschmers, der Tatenmensch Spenglers und der objektive Vorstellungstyp unserer Darstellung weisen eine verblüffende Ähnlichkeit miteinander auf. In allen dreien waltet der lebenskräftige Realismus, die induktive, empirische Weltbetrachtung, der Instinkt für weltkluge Politik und praktisch erfolgreichen Handeln. Und genau so zeigen der schizothyme Astheniker Kretschmers, der Gedankenmensch Spenglers und der subjektive Vorstellungstyp unserer Darstellung grosse innere Verwandtschaft miteinander. Bei allen dreien dominiert der weltfremde Idealismus, der intensive Ausbau der inneren Gedankenwelt, die Betonung der subjektiven Problematik, die Vertiefung und Verinnerlichung der Persönlichkeit, die Verslossenheit vor der Welt, die Tatenscheu und das Einsiedlertum". (72. l.) Ha ez az osztályozás, amint hiszem, találó, úgy ebből az következik, hogy az antropocentrikus-pozitivistikus korokban mindenkor az objektív képzettípusé (zyklotyme Pykniker), kozmikus-metafizikai érzületű korokban ellenben a szubjektív képzettípusé (schizothyme Astheniker) a szellemi vezérszerep. A szubjektív képzettípusnak és a schizothym lelkiségnek első világtörténeti jellemképét Szt. Ágoston nyújtotta Vallomásaiban.

Az antik és keresztény világnézet és művészet közötti éles, áthidalhatatlan ellentét a fentebb jellemzett ingalengés két legtávolabbi pontját jelzi. Ebben az alapvető szellemi átigazodásban ébredszik először a végtelenségnek az az érzése, melyet Goethe Müller kancellárral való beszélgetésében oly klasszikusan juttatott kifejezésre: „Der Mensch, wie sehr ihn auch die Erde anzieht mit ihren tausend- und abertausend Erscheinungen, hebt doch den Blick sehrend zum Himmel auf, der sich in unermessenen Räumen über ihn wölbt, weil er tief und klar in sich fühlt, dass er ein Bürger jenes geistigen Reiches sei, woran wir den Glauben nicht abzulehnen, noch aufzugeben vermögen”. Később, mint hetvenéves aggastyán költői alakban is megszólaltatja ugyanezt az érzést:

Im Grenzenlosen sich zu finden
 Wird gern der einzelne verschwinden,
 Da löst sich aller Überfluss.
 Statt heissen Wünschen, wildem Wollen,
 Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
 Sich aufzugeben ist Genuss!
 Weltseele, komm uns zu durchdringen,
 Denn mit dem Weltgeist selbst zu ringen
 Wird uns'rer Kräfte Hochberuf.
 Teilnehmend führen gute Geister
 Gelinde leitend höchste Meister
 Zu dem, der alles schafft und schuf.

A középkor esztetikai felfogása számára a világi dolgok értéke és szépsége transzcendens vonatkozásoktól függ. E vonatkozások által a szépség, mondhatnók, kozmikus színezetet kap. Nem határolt forma többé, nincs anyaghoz kötve, hanem kozmikus hatalommá lett. A szépségnek ez a kozmikus fogalma, mely már Szt. Ágoston lelkében földerengett (non in

aliqua mole corporea inspicanda est pulchritudo). Aquinói Szt. Tamás ajkán kapja meg a maga klaszszikus filozófiai és teológiai meghatározását: *pulchritudo est irradiatio quaedam divinae claritatis*.

A szépség nem az anyagban, hanem a szemlélő lelkében valósul meg. A szépség megértő szemlélete szellemi párbeszéd ember és Isten között. A forma tulajdonképpen szimbólum, szuggesztió erre a párbeszédre. Aki a formát, mint szuggesztiót meg nem érti, annak számára az néma marad. A gótikus katedrálisok égnek feszülő, magasba sodródó pillérkötegekkel s kozmikus színezetű, kőbe vésett képsorozatokkal a legtisztább kifejezői ennek a középkori, transzcendens szépségnek. A szépség, melynek nincs többé támasza a földön, kozmikus ponderációt kapott. Az érzékileg megközelíthető természet normatív erejét a művészet számára elvesztette. Az ember önállóságát föladvá a művészetben is magasabb rendű architektonikus erők szigorú rendszerébe kötve jelenik meg előttünk. (L. a chartresi székesegyház kapuit keretező, pilléreké meredő alakokat.) A gótikus alakok absztrakt vonallendületében a transzcendens végtelenség érzése szárnyal a magasba.

A képszerű ábrázolásnak földi létünkhöz kapcsolódó átszervezése, „az érzéki valóságnak az a monumentális hatásra való emelése, amire már az antik művészet törekedett”, csak Giottoval indul meg ismét, hogy hirdetője legyen annak a szellemi átigazodásnak, melynek számára Itália Északnál sokkalta kedvezőbb talajt szolgáltatott. Ez az ország a világ középkori-transzcendens magyarázatában csak kis szerepet vitt. „Ehhez járult, hogy Itália az ókor formai kultúrájának és anyagi tudásának hagyományai-

ból sokkal többet őrzött meg, mint az Észak. Már a 13. század folyamán észlelhetők a szellemi élet átalakulásának nyomai, ami a világi értékeknek legalább részben való elismeréséhez vezetett. A művészi alkotás nemcsak utalás többé a teológiai világmagyarázatra, hanem megvan a maga saját jelentősége.” A kapcsolódás metafizikai elvét ismét az elszigetelés antrópocentrikus pozitivisztikus elve váltotta fel. Ha a középkori művészet az emberi alakot beléköttötte magasabbrendű architektonikus és kozmikus erők áramlásába, úgy most az emberi testet újra határolt földi létében, a benne élő fizikai és pszichikai erőkkel együtt ábrázolják. Vallásos téren Assisi Szent Ferencnek, a szellemét jellemző „érzéki és képszerű szemléletesség erejénél fogva” (Dvorak), ennek a lelki átigazodásnak a szempontjából mondhatni prófétai jelentősége volt. Dante felfogása szerint is „Isten az embert földi és égi boldogságra egyaránt egyformán rendelte; amahhoz az állam vezérli a filozófiai megismerés, emehhez pedig az egyház a kinyilatkoztatás útján. Ez a két kard egyenjogúságának a tana s ebben a koordinációban a világi állam erőntudatával együtt a renaissance életöröme is győzelmesen tör magának utat”. (Windelband: *Geschichte der Philosophie*, 7. kiad. 274. l.)

A késő gótika naturalizmusa, ez a látható világ felé való átigazodás a 14. század első felének filozófiájában is meggyőződéses előharcosokra talált. Ezekhez kell számítanunk Duns Scotust és Wilhelm von Occamot. Elsősorban nekik köszönhető, „hogy az eddig főként vallásilag érdekelt metafizika mellett a filozófia mint önálló valóság- és ténytudomány önállóan megszervezkedett s mind kifejezettebb öntu-

dattal az empirizmus talajára helyezkedett". Mindketten Roger Bacon hatása alatt állanak, aki „kora tudományosságát teljes energiával vezette vissza a tekintélyektől a tényekhez, a könyvektől a természethez; metafizikai szempontoktól függetlenül a tudás két forrásaként a külső és belső tapasztalást jelölte meg". (Windelband.) A Nicolaus Cusanusnál felbukkanó egyéniség problémája, az ember mint mikrokosmos, melyben a világegyetem természetesen szűk keretek között tükröződik, tipikusan renaissance-gondolat.

Ez az új, pozitivistikus-antropocentrikus szellemirány nemcsak a tudományos kutató ösztöntől üzött quattrocento-művészet életörömtől sugárzó elbeszélő kedvében, hanem az egykorú művészetelméleti írásokban is kifejezésre jut, melyek nemcsak a művészet tudományos jellegét hangsúlyozzák, hanem egyben az emberi testet állítják oda az építészetet is beleértve minden művészi alkotás szerves fölépítése számára mintakép gyanánt. Az újraébredő pozitivista szellemnek a skolasztikával való teljes szakítását, az új tapasztalástudománynak első hajnalpirkadását azután Leonardo hozza meg, aki az élesen ostromozott, csalóka szellemtudományokkal szemben az érzéki tapasztalást jelölte meg a tudás egyetlen megbízható forrása és alapja gyanánt. Saját művészetét, a festészetet is, elődje Leon Battista Alberti nyomdokait követve, tudománynak és pedig természettudománynak mondja. Leonardo próféta szelleme, mikor az empirisztikus elvnek a világmegismerésre való alkalmazását követelte, Fr. Bacon föllépését készítette elő. A világegyetem matematikai rendjéről vallott filozófiai meggyőződés, melyről Kepler száz év-

vel később tett hitet, már az ő lelkében földerengett. A matematikát tartotta a legmagasabb rendű tudománynak s ezt a meggyőződését képei szerkezeti fölépítésének matematikai-geometriai törvényszerű rendjében is érvényesítette. Ezáltal alapjait vetette meg a cinquecento-művészet zárt egységének, melyben a renaissance pozitivistikus-antropocentrikus világnézete kikristályosodott alakban jelenik meg.

A renaissance-művészet lényegét a 19. század második felének természettudományi, pozitivista szellemmel áthatott művészetszemlélete már helyesen ismerte föl; a 16. század második felében bekövetkezett, szellemtörténetileg rendkívül jelentős stílusváltozás helyes értékelését azonban csak a művészet-történet új, szellemtörténeti átigazodása hozta meg. A manírizmus számunkra immár nem a renaissance-ideálok hanyatlását jelenti, hanem a jövő problémáival telített átmeneti korszak, előjátéka annak az elhatározó világnézeti küzdelemnek, melyet a barokk kor fanatizmussal határos szenvedéllyel vívott meg.

A látható valóságnak már az elaggott Michelangelo számára sem volt kötelező ereje. Tintorettonál és Grecónál azután az antinaturalisztikus, vizionárius új szépségeszmény legmerészebb diadalait ülte. A renaissance ujjongó valóságérzetével való szakítás az elméleti írók írásaiban is híven tükröződik. Vincenzo Danti tanítását, mely szerint a tökéletes forma, melyet a természet tervezett, de megvalósítani soha nem volt képes, csak a mi szellemünkben születik meg (*si crea nella mente nostra la forma perfetta intenzionata*), valamint Lomazzo követelését, melynek értelmében a művészetnek az a hivatása, hogy a természet hibáit kijavítsa, az új, szubjektív szépségesz-

ménybe vetett hit sugallta. A világ kozmikus magyarázatára való törekvés a maníristáknál, kiknek számára a képtér szűkké lett s kiknél az alakok hőmpölygő lávafolyó módjára zúdulnak alá az előtérbe (v. ö. Daniele da Volterrának a betlehemi gyermekek megöletését ábrázoló freskóját a firenzei Ss. Trinità dei Monti templomban), ugyanabban az időben jelentkezik, amikor Giordano Bruno fölveti a végtelenség problémáját.

Giordano Bruno s a köréje csoportosuló Patrizi és Campanella számára már nem az ember, hanem a kozmosz a bölcselkedés kiinduló pontja. A kozmikus világszemlélet térfoglalása az egykorú művészetben is érezhetővé válik. Az ember, miként a föld Kopernikus tanításai révén, elveszti középponti helyzetét s párányi részévé lesz „az isteni szellemtől átjárt végtelen univerzum kerengő harmóniájának”. Ha a renaissance-ot az ember művészetének tekintjük, úgy a barokk kor művészetét a világegyetem művészetének mondhatnók, ahol az ember problémája világproblémává szélesült.

A kozmikus egységnek ez a gondolata a lét és nemlét s a művészet és természet közötti határokat önkényesen elmosza és eltolja. Az alakok és az épületek belédagadnak a való térbe s környezetük számára meghatározó erőközpontokká lesznek. Az illuzionisztikus kupolafestményeken valóság és látszat eksztatikus lendülettel nyújtanak egymásnak kezét; a megfoghatatlan érzéki élménnyé lesz s a kézzel fogható valóság észrevétlenül ömlik át az álomszerű víziók fénykörébe. Pietro da Cortonánál, Antonio Zanchinál és A. Fiumaninál a magasba örvénylő égi karok még megőrizték földi halmazállapotukat. Piazzettánál,

Andrea Pozzónál és Tiepolónál ellenben a földi nehézkedéstől függetlenül, szabadon és súlytalanul lebegnek a végtelen világtérben. Ugyanezt az átmenetet a földi dinamikától a kozmikus dinamika felé a festészet más területein is megfigyelhetjük. Magnasco valamelyik zárándokképe vagy Sebastiano Ricci valamelyik vázlata, hol a hányódó fény- és árnyék-tömegek közepette az alakok szinte szerteködlenek, hol a tekintet a kozmikus erők drámai küzdelmében seholsem talál nyugtot, jellemző példái ennek az átalakulásnak.

Ennek a kozmikus színezetű egység gondolatnak a filozófiában már Pope hangot adott: „Semmi sem idegen, a részek az egészhez viszonyban állanak; semmisem áll egyedül.” Őt követi azután Leibniz, akinek tanítása szerint a világ telve van végtelen kis részekkel, melyek mindegyike a maga módja szerint tükrözi az univerzumot s melyek a lehető legnagyobb alkalmazkodási képességgel zárulnak össze nagyobb organizmusokká. Ha azt látjuk, hogy Bacon az aktív életet a szemlélődőnél többre becsüli, s etikájában az akarat kiképzésére, az etikai eszmények leírásánál nagyobb gondot fordít, úgy lehetetlen föl nem ismerni, hogy a barokk művészet felőkozott akaratdinamikája ennek a gondolkozásmódnak természetes és párhuzmos kísérő jelensége. A feszülő akarat és az álomszerű akarattalanság e kor művészetének is főproblémája. A szubjektív akaratbeidegzés önkénye még az építészetet is hatalmába ejti. A Borromini alkotta San Carlo alle quattro Fontane-templom merészen föltépett homlokzata Descartes tanítását juttatja eszünkbe, mely szerint éppen a korlátlan önkény az, ami által az ember lé-

nye Isten abszolút szabadságának képmásává lesz.

Az életérzésnek ezt az egész világot felölelő kitágulását természetesen nyomon követte a dinamikus világfelfogás. Semmi sem befejezett, hanem minden fejlődik az örök változás törvényének alávetve. A létezésnek ez a drámai felfogása a barokk művészet dinamikus-drámai jellegében híven tükröződik. Ha Bernini szökőkútjain az alaktalan sziklatömböket fokozatosan magasabbrendű plasztikai és architektonikus létre szervezi (pl. a Négy folyókút a római Piazza Navonán), ha a templomok mennyezetein (pl. S. Ignazio Rómában) a való építészeti formák észrevétlenül áradnak át a színes víziók szférájába, úgy mindez világos bizonyosága annak a lét dramatizálására irányuló törekvésnek, mely a barokk művészetet áthatja. Ebben az időben a drámaiság is új értelmet kap. Az ábrázolt események immár nem tűlünk elválasztott ideális színpadon játszódnak le, hanem átáradnak a szemlélő létszférájába. A szilárd kereteknek ez a feladása, ez a való térbe való kisugárzás a szemlélőnek a művészi alkotáshoz való viszonyát sokkal szorosabbra fűzi. Úgy érzi, hogy maga is részesévé lett a drámai cselekvésnek s vele a kozmikus egésznek. Nem véletlen, hanem a világnézeti változásban gyökerező szükségszerű következmény, hogy ugyanebben az időben a filozófiai gondolkozás terén az empirizmus nehéz küzdelem árán a nagy metafizikai rendszereknek adja át helyét s Bellori művészetelméleti munkáiban a természettől való elszakadást, az érzékfölötti, örök szépség szinte középkori zamatú eszméjét írja zászla alá.

A 18. század végének a fölvilágosodás filozófiájának tanításaival átítatott szelleme, mely az értelmet

ismerte el legfőbb normának, természetesen fölemelte tiltakozó szavát a barokk szubjektív önkényével szemben. Az értelem csalhatatlan kritikai mértékével fölruházva jogot formáltak arra, hogy minden eddig létezőt megtagadva a társadalmat a filozófia elvei szerint újra fölépítsék. Ebben az értelemben „a fölvilágosodás irodalma, főként Franciaországban, előkészítője lett annak a történelemmel való szakításnak, melynek a politikában a forradalom, a művészetben a klasszicizmus a kifejezője.” Amit a klasszicizmus esztetikája a barokkban főként kifogásolt, az az értelemellenesség. Minden téren követelik a legmagasabb értelem által kormányzott természethez való visszatérést. Proklamálják az észjogot, az észvallást és az észfilozófiát s ezzel egyidejűleg e természet is visszanyeri normatív erejét a művészet számára, de nem mint dihamikai, hanem mint sztatikai elv, teljesen a klasszikus antik világ gyakorlatának megfelelőleg. Ez a magyarázata annak, hogy az értelmes természethez való visszatérés egyértelmű lesz az antik művészethez való visszatéréssel.

Csak ebben a megvilágításban válik világosan felismerhetővé a klasszicizmus nagy szellemtörténeti jelentősége, melyben tisztán tükröződik az az új, minden kozmikus problémát kikapcsoló, földies érzület, mely azután a 19. század folyamán a filozófiában a pozitívizmushoz és materializmushoz, a művészetben a naturalizmushoz és impresszionizmushoz vezetett. A természet mindenhatóságába vetett hit azonban már a század végén megrendült. A természettudományi világnézet gerendái elkorhadtak és megrepedeztek. A természettudományi fogalomképzés határainak kérdése a vezető szellemeket (Rickert,

Windelband) élénken foglalkoztatja s ugyanekkor Cézanne ajkán fölhangzik a merész csatakiáltás: El a természettől! Az érzéki valóságban csaldott emberiség lelke megtelik a végtelen, a megfoghatatlan után való vágyódással s ez a nagy feszültségekkel tele világnézeti válság a Spengler által történetfilozófiaiilag is megindokolt világösszeomlás hangulatában kapja meg a maga tragikus kísérő zenéjét. A minden téren jelentkező új igazodás a művészet arculatát is megváltoztatja. Az alkotó én a természetet félrelökve forradalmi elszántsággal követeli a maga jogait. A cél immár nem a természet ábrázolása, hanem láthatatlan és ellenőrizhetetlen lelki folyamatok kifejezése. Az eredmény a kaotikus vízióktól gyötrött és szaggatott expresszionista művészet, mellyel szemben a természeti valóság mértéke nem alkalmazható. Az általános keresés és tapogatódzás mögött azonban világosan érezzük a kozmikus érzés újraébredését, azt a spiritualisztikus, új világnézetért folytatott harcot, mely a filozófiai tudomány művelőit is csatasorba állította.¹ Az azelőtt elszigetelten,

¹ Az új világnézet utáni sóvárgás adta a tollat Rudolf Euckennek a kezébe: *Der Sinn und Wert des Lebens* című könyve (Leipzig, 1913) megírásához. „Der Stand des Innerwerdens und des tastenden Suchens ist augenscheinlich der Stand der Gegenwart. Die Unsicherheit kommt namentlich darin zum Ausdruck, dass unserem Leben ein beherrschender Mittelpunkt fehlt“ — írja bevezetésében. Hueck többször említett könyve viszont már a teljes szellemi átigazodás jegyében született. „Ohne Metaphysik bleibt alles Philosophieren über die Dinge dieser Welt eine Sammlung von interessanten, aber zusammenhanglosen Aphorismen, ein Rad ohne Achse... Unsere Forderung, unsere Aufgabe, unser Ziel heisst: durch die Erkenntniskritik den Weg zur Metaphysik wiederzufinden.“ (159. l.)

magukrautaltságban működött szaktudományok egymáshoz való viszonyának és kapcsolatának a megerősödése is világosan jelzi a lét problémájának a kiszélesedését és kitágulását.

Amint láttuk tehát, a világ mint zárt testiség és a világ mint határtalan, a láthatatlant is felölelő szellemi egység, a világtelfogási lehetőségeknek azok az ellentétes sarkpontjai, melyeknek koronként változó vonzóereje a művészet fejlődését is meghatározza. Természetesen e változások megítélésénél az Észak és Dél ellentétét sem szabad figyelmen kívül hagyni, mert a mult tanúsága szerint a déli népek lelki hajlamaiknál fogva az antropocentrikus-pozitivistikus korszakokban, az északi népek ellenben a metafizikai-kozmikus korszakokban érték el kultúrájuk kifejlődésének fénykorát.

Aki eddig fejtegetéseinket magáévá tette, az a nagy, elhatározó stílusváltozásoknak minden oly magyarázatát, mely a korok szellemalkatát meghatározó világnézeti problémákat nem veszi figyelembe, elfogadhatatlannak fogja minősíteni. A korszakok különböző szellemi kifejező formáit átható egység felismerése révén a forma mint szimbolum problémája a művészettörténeti kutatás számára is mélyebb és fokozottabb jelentőséget kap. Ugyanekkor azonban természetesen a művészet sajátos alkatára és a szellemi élet megnyilvánulási formái közötti különleges hivatására is figyelemmel kell majd lenni.

Hogy a művészettörténetnek e kitágult szellemtörténeti horizont mellett sajátos létének veszélyeztetése nélkül miként kell majd a rá váró feladatokat megoldani, nehéz és bonyolult módszertani kérdés, melynek tárgyalása azonban már nem tartozik e tanulmány keretébe.

Rubens és Rembrandt.

(1931.)*

Kétségtelen, hogy a történeti megismerés és megértés útjait egyengető módszertani konstrukciók terén a termékeny irányítást az utóbbi évtizedekben a művészettörténettudomány ragadta magához. Az irodalomtörténettudomány területén még ott gyűrűznek a wölfflini gondolatok, melyek merész célkitűzéssel a név és évszám nélküli művészettörténet eszménye mellett törve lándzsát, a nagy történeti stílusok kialakulását és változásait alapjában két ellentétes, fogalmi kategóriába foglalható látástípusra vezették vissza (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1. kiadás, München, 1915), s íme Pinder a nemzedékek sors- és problémaközösségére való utalással máris új gondolatáramkört kapcsolt belé a kutatás szerteágazó vezetékeibe (*Das Problem der Generation*, Berlin, 1926). Pinder szerint az ember szellemi tevékenységének irányát és körét az a hely, melyet a nemzedékek téridő-koordináta-rendszerében sorsszerűleg elfoglal, már eleve eldöntötte. Nyilvánvaló, hogy a pinderi konstrukció éppúgy, mint a wölfflini: egyéniségellenes. Wölfflin célkitűzésében a művészettörténet, mint a látás története, szinte személytelen folyamattá lett. A Pinder-féle történetfelfogásnak az aktív tényezője sem az egyén, hanem a sorsszerűleg megadott menetrenddel és menetiránnyal elinduló, problémahordozó és problémafejlesztő nemzedékek sora. Ebben a végletes determinizmusra hajló történetkonstrukcióban a sorsirányító nagy egyéniségek

* Napkelet, 1931, 410—414. l.

számára a maguk kinyilatkoztatásszerű egyedülvalóságában nincsen hely. A nemzedékek és nemzetek entelecheiája mellett az egyéniség entelecheiája — mint kellemetlen kivétel, — erősen háttérbe szorul. Az egyéniségnek a történeti alakító elvek sorából való ilyen erőszakos kikapcsolása által az emberi történet hovatovább a passzív természetértörténet szintjére süllyed. A determinizmus vigasztalansága az emberi szellem sorsirányító, alakító erejébe vetett hit aláaknázásával az önismeret legnagyobbyszerű iskoláját, a történelmet legfőlegelőbb tanulságától fosztja meg.

Az egymást követő nemzedékek pillérrendszerére fölépített problémátörténet még nem történelem, melynek lendítő ereje és lelke nem a sorsszerű lekötöttségben veszteglő tömegjelenségekben, hanem az időtől és tértől független igazságok fénykörébe szárnyaló egyénekben rejlik. A nagy egyéniségeket, bizonyos természetes problémaközösség ellenére sem lehet kortársaikkal egy nevezőre hozni. Köztük is vannak azonban olyanok, akik a kor általános törekvéseivel összhangban állva szorosabban símulnak belé a történeti keretekbe, míg mások viszont szuverén önállósággal törik át a történeti kötöttség kerekeit. Ilyen értelemben beszélhetünk történetileg tektonikus és atektonikus lánghelmetípusról, melynek egyik legnagyobbyszerű és legtanulságosabb, ellentétes példáját ez alkalommal Rubens és Rembrandt egymás mellé állításával szeretnők bemutatni.

Rubens művészetének megvannak a maga természetes, megértető történeti előzményei. Jöttét a 16. századi romanisták készítették elő, akik az olasz művészeti kultúra vívmányait közkinccsé téve, min-

denütt, hová termékeny magvetésük hullott, a nemzetek kultúröntudatának és magáraismerésének ébresztői lettek. Rubens művészete is alapjában a déli népek szemléletében gyökerezik. Az innen átvett plasztikai és képileg megteremtette a sűrűvérű, nehezebb, flamand testalkattal és a maga vérmérsékletének lobogó, érzéki vitalitásával és szenvedélyével. Művészete kora igényeinek és törekvéseinek legszerencsésebb beteljesedése.

Ezzel szemben Rembrandt elszigetelt, magányos jelenség. Művészete egyéni megnyilatkozás, mely idegen normákat mértékül nem tűr. Megértésének föltételei kizárólag önmagában vannak. A holland és északi jelleg csak másodlagos tényezők, nem fényesítő, hanem fényfogók. A tradíció szálai nála alig fedezhetők fel, jötteknek nincsenek megértető előzményei.

Rubens századokra kiható irányító jelentőségével ellentétben Rembrandtról nem mondható, hogy egyénisége a holland művészet sorsává lett. Magányosan fölmeredő, felhőkbe nyúló hegyóriás, melyet környezetétől merész, nagy szakadékok választanak el. Rubens művészete viszont széles, hatalmas hegyhát, mely büszke készséggel símul belé a környező kisebb hegycsoportok körvonalaiba. Ez a magyarázata annak, hogy Rubens diadalmas népszerűségével szemben Rembrandtnak vállalnia kellett a megnemértettség és közöny szomorú végzetét. Minél magasabbra emelkedett, minél inkább eltávolodott a kor általános ízlésének a szintjéről, annál inkább kellett éreznie, hogy kortársai már életében úgyszólván eltemették. Jellemző, hogy Vlondel, aki verseiben még kis tehetségek számára is egyre-másra gyűjtött ünnepi

rakétákat, Rembrandtról jóformán tudomást sem vett.

Rubens magasrangú állami hivatalnok gyermeke. Rembrandt ellenben kispolgári családból származott. Rubens bölcsőjét napsugár táncolta körül. Egészséges testhez és lélekhez a sors még három fejedelmi ajándékot adott: gondtalan jólétet, nyílt, simulékony kedélyt és kivételes tehetséget. Rembrandt bölcsőjét sötétség övezte: a küszködő létezés és a nehézkes, érdes természet komor felhőit csak a lángelme isteni fénye törte át. Rubens született diplomata és életművész. Nagy és egészséges élnitudásával szemben Rembrandtból a gyakorlati érzék és az alkalmazkodási készség teljességgel hiányzott. Rubens a termő anyaföld érzéki erejű, pompaszerető gyermeke, lelkében az életöröm és optimizmus lakomája zajlik. Rembrandt a testetlen világ, a megérzések és gondolatok, a fény és árnyék költője. Felfogása hajlik a transzcendens felé. Rubens színben és formában az érzéki létezés megváltó szépségének dithyrambusait zengi. Rembrandt a mélységeket járja, hol az öröm csak ritka vendég. Nem a patetikus életigenlésben, hanem a misztérium kódén át keresi a lét tartalmát és igazi értelmét. Rubens ideálja a testileg magasabbrendű, akaratenergiákkal átfűtött, cselekvő ember, Rembrandté ezzel szemben a lelkileg magasabbrendű, sorsárahagyott, szenvedő ember.

Rembrandt művészete ég és föld között lebeg, Rubensé a földhöz tapad. Rubens idealizmusa formai jellegű, Rembrandt idealizmusa az átszellenülés. Rubens művészete életörömben fogant testi heroizmus, Rembrandté szenvedésben fogant lelki heroizmus. Rubens művészete az olasz formai kultúra egész örökségét fölszívta magába, Rembrandtban az ősi

germán, északi szellem tör fel, mely a déli fantázia képszerkesztési elveinek kötelező erejét nem ismeri el.

Az elrendezettségnek, a beállításnak késői képein még a látszatát is kerüli. Igazsága, mely sokszor a formátlansággal határos, mindig ellenállhatatlan és meggyőző. A formalisztikus esztetika Rembrandttal szemben fegyverletételre kényszerül. Rubens művészetében minden érzéki: a szín, a fény, az árnyék, az öröm, a fájdalom. Művészete diadalmasan harsogó himnusz a mindenségre. Rubens szelleme a pompázó allegóriák, Rembrandté a mélységes szimbolumok felé hajlik. Nála a forma csak sejtelmes, tökéletlen tükre a léleknek. Világszemlélete Rubens pozitivista hajlamaival és robbanékony érzéki őserejével szemben transzcendens jellegű. Művészete a ki nem tapintható, érzékfölkötti igazságok prófétai, látnoki erejű hitvallása. Rubens az élet epikusa, Rembrandt a lét problematikusa. Rubens művészete patetikus dialógusokban gördül tova, Rembrandté mélységes filozófiai monológokban töredezik szerte, ahol nincs szabályosan lüktető ritmus, ahol a látszólagos formátlanság mögött ismeretlen világok nyiladoznak a szemlélő számára.

Az örökösen kereső és fürkésző Rembrandttal ellentétben Rubens nem volt töprengő, kritikai elme. Egészséges, hatalmas tehetségének a sodra ragadta magával, mely az apályt és dagályt, a problémák kétségeit, az összeroppanás tehetetlen kínját nem ismerte. Kora összes mértékadó tényezőinek, az egyházi, a világi hatalmaknak s a tömegnek minden igényét ösztönszerű biztonsággal tudta kielégíteni. Lényének a kor ízlésével való teljes harmóniája,

történettektonikus lélekalkata következtében az időtől független szabadság nem lett részévé.

Rubens alkotó képzeletében a megfoghatatlan, az elérhetetlen, az égi karok glóriája s a poklok minden borzalma szuggesztív, érzéki igazsággá sűrűsödik. Rubens az egész mindenséget a maga világokat rengető, sokszor a vadsággal határos szenvedélyének és pátoszának a hőfokára hevíti: a kavargó, száguldó tömegek, a hánykolódó földhullámok, a vonagló fátörzsek mind telve vannak robbanó akaraffeszültséggel. A lét értelmét Rubens csak érzékelhető formában kereste. Rembrandtnál ellenben az érzéki létnek nincs önálló létjogosultsága. A valóság legteltesebb ismerete, a kíméletlen igazmondás iskolája vezette rá, hogy a lét értelmét ne az érzéki, a látható világban keresse. Nála az egész fizikai világ és büszke koronája, az ember belévévész, belédereng egy csodás sejtelembe. Alakjain keresztül a testetlen örökkévalóság tekint le a földre. A valóság csak vízióba forrasztva kapja meg a maga igazi értelmét és mélyebb jelentését. Az egyéni jelenség Rembrandtnál mindenkor a lét problémájává mélyül. Képzeletét szüntelen a lét és nemlét határkérdései foglalkoztatják. Az élet, az ember, számára csak a végtelenség egy-egy darabja, mely fölmerül s aztán ismét eltűnik a végtelen rejtelmes sötétségében. A költői világitás, a mesék színpáprázata, a fény és árnyék misztikus tusája, a fantasztikus, félelmes homályba süppedő architektúrák mind az életet övező, rejtelmes sors-hatalmakat éreztetik.

Rubensnél a környezet, a természet pompája mindvégig mint ünnepi zenekíséret öleli át az alakokat. Rembrandtnál a környezet hova-tovább tárgy-

talán homályba süpped s a lét egész tartalma és értelme egy arckifejezésbe, egy taglejtésbe sűrűsödik.

Rubens ideálja a győzedelmes osztályöntudattal átfűtött, fajilag meghatározott ember, Rembrandté ezzel szemben a sorsszerűen kötött, örök ember a maga végzetszerű nagy szenvedéseivel, szent komolyságával és függő létezésének végtelenbe vesző misztériumával.

A mindennapi lét szegényes szürkesége és nyomora, ezernyi gyötrődése Rubenst nem érdekelte. Képzeletében még a halál, a szenvedés is előkelő színezetet kapott. Alakjaiban olyan diadalmas, boldog életerő lüktet, mintha a halálnak nem is volna hatalma fölöttük. Rubens hatalmas paloták és templomok számára alkotott, Rembrandt a szűkebb és egyszerűbb polgári házak számára. Rubens vallásos képei ünnepi, reprezentatív megnyilatkozások, Rembrandtéi bensőséggel teli, meghitt lelki vallomások, melyeknek a nyilvánosság nem létföltétele. Rubens lelke ott gyúl ki a pompázó barokk oltárok aranyos ragyogásában, Rembrandté a csendes, zavartalan magányban. Ott a testi pompa, itt a lelki mélység. Rubens vallásos tárgyú képeinek fogalmazásában lírai pátoz lüktet, Rembrandtéban drámai erő. Az ő vallásos művészete képszerűen dramatizált hit. Rubens művészetében, akár csak a jezsuita hitszónokok beszédében elragadó lendület és pompázó szuggesztív erő lobog. Rembrandt a biblia egyszerű, keresetlen nyelvén beszél, melynek minden szaván átviláglik a kinyilatkoztatás örök igazsága és isteni ereje. Rubens hitvallása a tömegekre számít, Rembrandté az egyes ember legbensőbb ügye.

Rubensnél a fény hozzátartozik az élethez, a küz-

delemhez. Nincsen természetfölötti zamata és nincsen problémája. Rembrandtnál a fény és árnyék megszűnik a tárgyak szolgálatában álló realitás lenni. Elvesztve fizikai kötöttségét és anyagszerűségét, szinte sorshatalommá, kozmikus tényezővé lesz. A fény és árnyék nem az ábrázolt tárgy függvénye, hanem a legfőbb hatalom, melynek minden alá van rendelve. A végtelen, a megfoghatatlan, a kozmikus sors mindenható erejű fénykévekben és tátongó árnyékokban szakad belé a világba. Rembrandtnál a költői erejű világítás az, mely az alakokat a nemlét homályából életre varázsolja. Ez adja meg alkotásainak a látomásszerűség csodálatos varázsát.

Rubens általánosításra hajló képzelete az egyént is rendesen a típus magasabbrendű öntudatával vértetetten állította elénk, ami a portrait lelki kimélyítésének útjában állott. Rembrandt emberábrázolása az egyéni lét legrejtettebb kapuit tárja fel előttünk. Az alakokat mindjobban izolálja, még valószínű környezetüket is lehántja róluk. Nem a világban való szereplésüket, nem a világgal való kapcsolatukat adja, hanem bepillantást enged az ő világukba. Az ember egész sorsát beviszi az arcvonásokba. Az ábrázoltnak nemcsak a jelleme és lélekalkata, hanem egész élettörténete megelevenedik előttünk. Rembrandt misztériumra hajló képzelet rést nyit oda, ahol az emberi sors szálait sodorják. A klasszikus kor felfogása az ábrázoltat úgyszólván kiszakította a sors karjaiból s önerejére bízta. Rembrandt az embert egész sorsával együtt, kozmikus kapcsolatban ábrázolja. A klasszikus portrait az önmeghatározta, Rembrandt a sorsmeghatározta embert adja. Felfogása szerint minden ember sorsának függvénye, a

sors azonban nem vak végzet, hanem magasabb isteni rendelés. Innen van, hogy Rembrandt emberei olyan békés, csendes, halálrakész megnyugvással viselik sorsukat. Rubens arcképeinek reprezentatív beállításával szemben az érett Rembrandt arcképeiről minden külső mozgalmasság hiányzik, még motívumuk, lelki lekötöttségük sincs. A tekintet nem tapad valamely határozott tárgyra. A fénytelen szemek ismeretlen világok mélyéről törnek elő. A lélek minden korlátozás nélkül árad ki rajtuk. Ez adja meg Rembrandt arcképeinek Fromentin szerint „l'accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et fait pâlir”.

Rubens a tájban is elsősorban az egész tenyésztet átjáró, felfokozott természeti erők nagyszerű színjátéka érdekelte. Rembrandt a tájképet kozmikus érzésekkel tölti meg. A tájak egyéniségét nem a bennük működő akaratenergiákkal, hanem az atmoszferikus mindenségbe kapcsolódó élettörténetükkel jellemzi. Az előttünk feltáruló kozmikus drámának a fizikai valóság nem cselekvő hőse, hanem csak szenvedő alanya. Rembrandt tájképeit szemlélve, mintha a mindenség sorskönyvében lapozgatnánk. Lelkében ugyanaz a végtelen-szomjúság élt, mint nagy filozófus kortársában, Spinozában.

A sorsban, mint isteni végzésben való megnyugvás érzése adja meg Rembrandt utolsó képeinek azt a megrázó egyszerűséget és mélységet, mely egy-egy mozdulatban, egy-egy taglejtésben az élet egész tartalmát tudja megszólaltatni. A földi motívum nála most misztériummá, szent cselekedetté lett. A negyvenes években főként a fényprobléma foglalkoztatta és ennek kedvéért a helyi színeket lefojtotta. Most szí-

nekben beszél. A festéket kíméletlenül, vastagon keni fel a vászonra, de a szín sohasem anyagszerű, hanem költői, misztikus hatalom, lelki és érzelmi kifejezés eszköze. A drágakövek tűzében égő, túlfűtött helyi színek, melyek rejtelmes kíséretből törnek elő, az egész képet szinte a lázalom hőfokára emelik és szimbolikus erővel felruházva egyetemes értelmet és jelentőséget kapnak.

Rubens élete végén, tájképein és búcsúképein egészen közel férközött fajához és a honi tájhoz. Képzete ott kering az alkonyi napfény aranypírjában fürdő steeni mezők fölött. Rembrandt képzete sas módjára a felhők közé emelkedik s onnan öleli át az egész mindenséget. Minél magasabbra emelkedett, annál mélyebb lett. Az örök emberi problémakörének azok a magasságai ezek, ahol Rembrandt és Goethe, Michelangelo és Beethoven találkoznak.

A részérdekek szolgálatában elaprózódó muli műfajkultuszával szemben Rubens is, Rembrandt is az univerzalitást jelentik. De amíg Rubensnél az egyetemesség főként az ábrázolás tárgykörére vonatkozik, addig Rembrandt egyetemessége a művészi kifejezés számára egészen új, eddig ismeretlen dimenziókat nyitott meg. Művészete nem az érzéki világkultúra diadalmas felmagasztalása, hanem vizionárius erejű hitvallás az élet egészéről, az emberről s a látható és láthatatlan misztikus összefüggéséről.

„Ha szellemét pihentetni akarja — mondja róla Houbraken, — akkor nem tiszteletet, hanem szabadságot keresett.” Ez a szabadságszomj a sorsszerű kerekettől való függetlenség vágyát is magában foglalja. Hatalmas teremtmény szelleme e vágytól tüzelve emelkedett a sorsszerű problémakörök szintjéről az

örök emberi magasságaiba és lett egyik legnagyobb-szerűbb képviselője annak az atektonikus lángelme-ti-pusnak, melyet saját kora meg nem ért, melynek megnyilatkozásaihoz azonban az önismeret és világismeret útjait járó ember újra meg újra visszatér.

Hagyomány és forradalom a művészetben.

(1934)*

Hagyomány és forradalom! — talán sohasem volt ez a kérdés annyira fájdalmasan időszerű, mint éppen napjainkban, midőn földi létünk szüntelen e két ellentétes véglet között hanyódik. Az e két véglet közötti poláris feszültség uralkodik a szellemi élet minden teremtő megnyilatkozásában is. Egészen különös mértékben áll ez természetesen a művészetre, mely az utolsó három évtizedben önhittséggel határos küldetéstudattól vezérelve, igyekezett forradalmi merészséggel irányító tényezőként résztvenni az új élet kialakításában.

E törekvéseket az irodalom és művészet terén egy mindent felborító stílusátalakulás kísérte, melyet a többi, szervesen fejlődő stílusváltozással szemben stílusforradalomnak nevezhetnénk. Az előbbi esetben a stílusváltozás lassan, fokozatosan, szinte észrevétlenül megy végbe, mint a növény fakadása és növése, miközben az alkotó képzelet az öröklött formanyelvet új aktivitásra serkenti. A stílusforradalom viszont

* Magyar Művészet. 10, 1934, 11—15. l.

elvileg hagyományellenes s elemi erővel gázol végig a történeti fejlődés eredményeinek gazdag vetésén. Ez a megállapítás azonban távolról sem jelent elvi marasztaló ítéletet minden forradalmi mozgalommal szemben. Romboló tendenciák melletti a forradalomban egészséges és erős pozitív erők is működhetnek. Ezek adják meg az elvileg ahistorikus forradalmi mozgalomnak azt a történelmi feszültségét, melyet az életerős, aktív hagyományban sem nélkülözhetünk. E nélkül a dinamikus elem nélkül a hagyomány elveszti rugalmasságát s passzívvá, bénítóvá és nyomasztóvá lesz.

A közelmúltban a legnagyobb történeti példák egyikén tanulhattuk meg, hogy stílusváltozások megértésére sem a pszichológiai, sem a mechanisztikus magyarázat nem elegendő. A nagy történeti stílusok és változásaik forrásvidékeit keresve, a világnézeti rétegekig kell leásnunk, hová a szellemi élet összes gyökerei alányúlnak. E felfogás mellett a művészet nem lebeg fölöttünk valami légüres esztetikai térben, hanem sorsszerűen kapcsolódik hozzá a küzdő ember földi létéhez s a filozófia és irodalom mellett prófétai hivatottsággal vesz részt az igazságért való küzdelemben s az új világkép kialakításában. Ezt a történeti példákkal egyébként is igazolható szerepet valósággal programszerűen hirdette és követelte a 20. század művészete, melynek igazságos megértése és méltatása csak ennek a fenyegető feszültséggel tele hivatástudatnak a figyelembevételével lehetséges. Tisztára esztetikai elme-futtatások számára itt minden út zárva van.

A 20. századhoz hasonló, mindent átfogó, elvileg polárisan ellentétes stílusátalakulást Európa művé-

szete csak a korai középkorban élt át, mikor a kereszténységgel diadalmasan előretörő kozmikus és metafizikai, dinamikus világnézet a földhöz kötött antik szépségeszményt s vele az élet minden más értékét a szellemi rétegekbe igyekezett áthelyezni. Nem az érzéki szemlélet, hanem a belső, szellemi meglátás vezet az igazság fölismeréséhez. „Non in aliqua mole corporea inspicanda est pulchritudo... Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas...” — tanítják az egyházatyák s ugyanekkor az átöröklött képtípusok átszellemítésével párhuzamosan már megkezdődik annak az absztrakt vonalpátosznak a hangszerelése, mely az új életre ébredt északi népek lelkébe belégyökereztetve, végső fokon a gótikus katedrálisok égretörő, metafizikai magasbaszárnyalásához vezetett. A 19. század végének természettudományi-materialisztikus világnézetében csatlódott emberében is hasonló kozmikus-metafizikai érzések ébredtek, melyek aztán a 20. század költőinek és művészeinek lelkéből szenvedélyes valóságok alakjában törtek elő. A Sturmperiode költői az egész expresszionizmust oly idő szellemi mozgalmának mondják, mely a belső élményt a külső életnél többre becsüli. A művészek Kandinskyval karöltve igyekeznek „in jedem Ding den Geist, den inneren Klang zu fühlen”. S mennyire középkori zamatú az a szellem, mely Kasimir Edschmid német költő ünnepi hitvallását átjárja: „Ein neues Weltbild musste geschaffen werden... Niemand zweifelt, dass das das Echte nicht sein kann, was uns als äussere Realität erscheint. Die Realität muss von uns geschaffen werden... Es muss das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist

nur in uns selbst. So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Daher ist diese neue Kunst positiv, weil sie intuitiv ist... So kommt es, dass diese Kunst, da sie kosmisch ist, andere Höhe und Tiefe nehmen kann, als irgendeine impressionistische oder naturalistische, wenn ihre Träger stark sind... Der grosse Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht. Grosse Horizonte brechen auf..." Ezek az idézetek világosan mutatják az itt meginduló világnézetváltozás rokonságát a középkori világnézet kialakulásával. S a párhuzam egyenesen megrázó erővel hat, ha meggondoljuk, hogy a világnézeti válságot mindkét korban világkatasztrófák pecsételték meg: ott a népvándorlás, itt a világháború. Az újkor fájdalmasan küszködő stílusakarásából azonban hiányzott valami, ami a középkorban a legnagyobb mértékben megvolt: a céltudatosság, a hit. Napjainkban az új hit fénye még nehéz küzdelmet vív a forradalmi tagadás kaoszával. Még mindig szürkületben élünk, melynek azonban, miként még látni fogjuk, a világösszeomláshoz (Weltuntergang) semmi köze sincsen. Nem az est, hanem a derengő hajnal szürkülete ez.

A 19. század természettudományi-materialisztikus világnézetének stílusformája, a Zolával és Courbétval előtörő naturalizmus, az alapvetők nemzedékét alig élte túl. „Alles ist Natur, Natur ist Alles. Und neben, oder über, oder hinter der Natur ist nichts.” Így fogalmazta meg Haeckel a naturalisztikus világszemlélet filozófiai hitvallását, melynek hatása még Oscar Wilde impresszionisztikus színezetű megnyilatkozásán is érezhető: „Nur Flachköpfe urteilen

nicht nach dem Schein, das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren."

Ugyanekkor azonban már válságtünetek is észlelhetők, melyek világosan mutatják, hogy a materialisztikus világnézet egész gerendarendszere már korhadt. A természettudományi fölfedezésektől s a technika csodáitól elkápráztatott s elkényeztetett ember kezdett lassanként belefáradni a természeti és történeti törvényszerűségek által megkötött valóságba. A vezető elméket elfogta a vágy a lét kozmikus ősförásai után, metafizikai megváltást áhítottak. E vágy érlelő melegében kapta meg a naturalizmus, mint stílusforma végső kifinomodását és sokatigérő korrekturáját az impresszionizmusban, mely már a jövőt készíti elő. Az impresszionisztikus szemlélet eltávolodik a tárgytól, kerüli mindazt, ami brutális vagy verisztikus. Ennek megfelelően az impresszionisztikus képeken a természetet fényittas, színesen remegő atmoszféra takarja, ami által a naturalisztikus természetábrázolás tolakodóan kézzelfogható, szellemtelen valószerűsége lényegesen enyhült. A költészet is gyorsan és finoman odavetett hang- és színfoltokkal akarja fölgerjeszteni a lelki életet. Szelíd metafizikai bõrongás ezüstköde üli meg a világot. Alig pár akkord elegendõ Arno Holz számára, hogy az őszt a természetben és bennünk megrázó élménnyé varázsolja:

Draussen die Düne.
Einsam das Haus,
eintönig
ans Fenster
der Regen.
Hinter mir
tictac

eine Uhr,
meine Stirn
gegen die Scheibe.

Nichts.
Alles vorbei.
Grau der Himmel,
grau die See
und grau
das Herz.

A fáradtan tovavánszorgó ritmusokon átremeg mindenütt a csüggedés és a lemondás hangulata. Hoffmanstahl számára „sagt der Abend ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt, wie schwerer Honig aus den hohlen Waben”. A költőket feszélyezi a földhözköötöttség. „Eingezwängt bin ich in zehn „du sollst”, in zehn, in hundert, in tausend „du sollst”... Traurig bin ich, traurig, traurig...” — panaszoja Johannes Schlaf. Mindez világos jele annak a világnézeti válságnak, melynek embertípusa Hodler fáradt és szomorú megadással továbbhaladó Bölcsseiben és Munch keserűen barázdás arcú, vihervert Ősemberében kapta meg a maga klasszikus fogalmazását.

A nyomasztó tér- és időbeli kötöttség ellen való tiltakozásul a drámai költők névtelen személyeket szerepeltetnek, akik így a zárt, egyéni létezés kötelekeitől szabadulva az általános-emberi képviselőivé lesznek. A törvény és történelem kötöttségével szemben az írók és költők a formátlanságban, az eleméntárisban keresnek menedéket. A kaoszt szárnyas szavakkal köszöntik. „Man muss den Chaos in sich haben um einen tanzenden Stern gebären zu können” — mondja az impresszionizmus költőfilozófusa, Friedrich Nietzsche. Mombert pedig valósággal dicsőíti a

kaoszt, midőn egyik versét e büszke szavakkal kezdi:
 „Dem Chaos trank ich manchen Becher zu!” Hof-
 mansthal költészetében is már itt-ott sötét, kozmikus
 sejtelmek boronganak:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
 Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
 Noch weghalten von der erschrockenen Seele
 Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Könnyű lenne a régi világgép széthullásának ezeket a tüneteit egyszerűen fölényes vállvonogatással hanyatlásnak minősíteni. Az ilyen magyarázat azonban teljességgel helytelen és igaztalan lenne. Mert csak az érintett bomlási tünetekben mutatkozó ieszültség teszi érthetővé a materialisztikus világmagyarázatban csalódott embernek azt a teljes szellemi átigazodását, mely a 20. század „alogikus bombákkal” dolgozó stílusforradalmához vezetett. Ez az egész, homályos metafizikai ösztönben gyökerező mozgalom lázadás az egyoldalú természetszolgásgal szemben. A naturalizmus passzív világszemléletét az érzés és szellem fokozott aktivitásával kívánják leküzdeni. A szabadságától megfosztott, csak „fájdalomreakciókra” képes ember helyébe, akit az élet Hauptmann-drámáiban ide-oda sodor, költők és bölcselők egyaránt új, aktív emberfajt követelnek, amely, mint Kurt Hiller mondja: „die Schicksale nicht indisch abgewandt hinnehmen, vielmehr sich prometheisch dagegen auflehnen soll”, s amelynek számára az élet legnagyobb értéke nem pusztán passzív megismerés, hanem az aktív átélés. A megrázó, felkavaró események utáni vágy a filozófusoknál is meg-

nyilatkozik. „Eine grosse Philosophie — olvassuk Péguy-nél — ist eine Philosophie ohne Furcht. Es ist die, die eine Unruhe einführt, durch die eine Erschütterung in die Welt kommt”. A háború előtti évek ifjúságának az ajkán ez a felvillanó élményvágy szinte prófétai színezetet kapott: „On rencontre si rarement dans la vie l'occasion du sublime, ce sublime que tout jeune homme rêve! Puisque la guerre nous l'offre, cette occasion de vivre avec intensité, nous voulons faire la guerre“ — írja egy fiatal francia 1912-ben. E vallomások mögött ott parázslík a meggyőződés, hogy a materialisztikus világrend és világ-szemlélet — mely minden szabadabb érzelmi és szellemi megnyilatkozást elfojtott s az embert eszményhitétől és tetterejétől megfosztva bátortalanná tette — lett az okozója annak, hogy az élet a természettudomány és technika minden vívmánya ellenére is belsőleg sivárrá és tartalmatlanná vált. Ez a meggyőződés természetesen hagyományellenes érzülethez vezetett, mely aztán Marinetti futurista kiáltványában az egész mult szenvedélyes, forradalmi megtagadásában robbant ki. Prófétai ösztönnel követeli itt az áhított háború révén a gyökeres ieszámolást a történeti alakulás minden eredményével. Csak ha a hyperkultúra, a mechanizmus, a materializmus és kapitalizmus átkozott világa romokban hever s törmelékeit az útból eltávolítottuk, lehet majd eredményesen hozzáfogni az új világ fölépítéséhez.

Mindezt előre kellett bocsátanunk, mielőtt a 20. század művészetéről szólnánk, arról a művészetről, melyet a vázolt szellemi mozgalmakkal és áramlatokkal nemcsak az érzés és nemzedék, hanem a program közössége is a legszorosabban összefűzi, mely

propagandisztikus hevülettel és forradalmi pátosszal kívánt résztvenni az új, aktivisztikus élettartalom kialakításában. Költőszavak és művészvallomások bizonyítják, hogy az ifjú mozgalom kultúretikai célkitűzése az esztetikainál sokkalta erősebb és pozitívabb volt. A szellemi viharatmoszférában természetesen a művészet is hagyományellenessé vált, ugyanakkor, amikor a zenei és költőklasszikusok olcsó kiadásai, népszerű művészeti kézikönyvek és múzeumalapítások révén a hagyomány ereje egész új rétegek meghódításával hatalmasan kibővült. Rendkívül jellemző tünete ez a művelt tömegek történetstatikai szerepét megvilágító szellemi állhatatosságnak, mely minden merész és kényelmetlen újítást idegenkedéssel utasít el magától. Elég, ha a szecesszió és az impresszionizmus első fogadtatására gondolunk vissza.

A forradalom lobogóját először az impresszionisták táborában bontották ki, mikor Cézanne ajkán felhangzott a merésznek tűnő jelszó: El a természettől! Ez a jelszó, mellyel később annyiszor és annyira visszaéltek, Cézannenál nem más, mint aktívabb világfelfogásra való felszólítás, melynek hivatása, hogy a természet lényegét nem a változó látszatban, hanem a mindenütt uralkodó sztereometrikus alapformákban — minők a gömb, a kocka, a kúp, a henger — ismerje föl. Cézanne tanaiból a végső következtetést a kubisták vonták le, akik a látható világ teljes megtagadásával az élet szimbolumszerű lényegét a belső, geometriai törvényszerűségekben keresték s önkényes meglátásaik érzékeken túli jellegét a színek pergamentszerű tónusával is hangsúlyozták. A képeken többnyire csak geometrizált világrejtvényeket látunk, melyek a lét misztikus alapjait kitevő síkokból, szö-

gekből és görbékből állanak. Mindenütt érezzük a törekvést, hogy a világot a tárgyszerűség teljes ki-
 kapcsolásával geometriai absztrakciók útján a szel-
 lemi dimenziókba tolják át. Az eredmény: fárasztóan
 kiagyalt, sokszor kínosan nyugtalanító világkonstruk-
 ció, mely csak a művész önkényes teremtő folyamata
 által kapcsolódik az emberhez s melyben emberhez
 hasonló Isten számára nincs hely. Az ember festé-
 szetben és szobrászatban egyaránt szervesetlen erő-
 központtá lett, melybe a szerves szépség s az élet
 üteme csak mint távoli hang szűrődik át. Mint szel-
 lemtörténeti dokumentumok ezek az alkotások lehet-
 nek mégoly érdekesek is, az optikai hatás szuggesz-
 tív ereje, minden igaz művészetnek ez a csodás taliz-
 mánja azonban legnagyobb részükből hiányzik. A
 kubizmus utolsó szakában az értelem szerepét az
 ösztön s az intuición vette át. Ez az a fejlődési fok,
 melyet a mozgalom irodalmi szószólója cubisme
 instinctif-nek nevezett s amely Bergson intuitív világ-
 felfogásának érdekes és semmiképpen sem csak vé-
 letlenül adódó párhuzamos jelensége. Arra is szeret-
 nék emlékeztetni, hogy ugyanazokban az években,
 mikor a művészet a természet lényegét annak látha-
 tatlan alapjaiban akarta fölfedni, a filozófia terén
 Husserl a transzcendentális fenomenológiát nem mint
 ténytudományt, hanem mint lényegtudományt igye-
 kezett megalapozni.

A kubizmus akarat- és feszítőerő nélküli geomet-
 riái konstrukcióival szemben, melyek segítségével a
 lét sztatikai alapjait igyekezett fölfedni, az expresz-
 szionizmus és a futurizmus a dinamikus világfelfo-
 gást képviselik: amaz mint formákat robbantó ekszta-
 tikus érzelmi kitörés, emez pedig mint világokat rom-

boló kozmikus öserők viharzása. Mindkettő lázadva fordul a természetszolgaság egyoldalúsága ellen s szenvedélyes vággyal keresi rég eltemetett igazságok forrásvidékeit. Félelem nélkül egyengetik és tördelik egy új szintetikus világfelfogás útját s követelik a lélek, az alkotó ösztönök és a természettől független képszerkesztés jogait.

A 19. század természettudományi objektív világ-szemléletével ellentétben az expresszionisták lírai, patetikus világszemlélet hírnökei, akik a jelenségek egész világát nem mint benyomást, hanem mint kifejezést értékelik. A régi formai összefüggéseket fölperzselő érzések tűzében új igazságok villannak fel. A látomásokat a művészet újra jogaiba iktatja s egyidejűleg pajzsára emelve ünnepli a nagy elődöket: Grecót és Grünewaldot. Művészek és írók versengve igyekeztek a természettudományi szemlélet egyoldalúságai által ellustult nézőt megkapó élményekkel felrázni s az irracionális dimenziók felé vezérelni. Az expresszionisták a természetfölötti, absztrakt világba akartak emelkedni; ennek megfelelőleg stílusviláguk a tárgyszerű kötöttség külső burkát merészen szét-pattantotta. Az érzések eksztázisa a szavak eksztázisához vezetett:

Geburt des Morgens löst Ekstase und Untergang.
Wir erleben den Schrei der Mutterwehen,
Wir stellen uns hoch und rasen in unaufhörlichem
[Drang,

mondja Kasack „Az ember“ c. költeményében.

Hasonló törekvések működtek kétségtelenül a futurizmusban is. Forradalmi merészséggel tépték fel

a látható világ fátyolát, hogy a lét mindent mozgató, földi kötöttségtől független őserőihez eljussanak. A világ létezésünkbe fenyegetően és ellenállhatatlanul betörő kozmikus dinamikus erők látnoki színjátékává lett. A történeti kötöttség egész vonalán megindult a kérlelhetetlen harc a legnagyobb vélt ellenség, a mult ellen. A szemlélőt tárgyszerűségében alig felismerhető, kaotikusan izzó színjátékokkal ostromolták. Fokozta az így keletkezett feszültséget a tér új, időbeli egymásutánként való felfogása. A futurista képzelet kozmikus dimenziókkal dolgozik, hol tér és idő egymásba olvadnak. Ebből az időtéreképzetből születik meg az új szépségeszmény: a gyorsaság. A futurista világnézet aktivitás-elvében a gyorsabb élet-űtém, a tett követelménye is benntoglaltatik. Gróf Keyserling felfogása is aktivisztikus, midőn azt hirdeti, hogy a világ nem benyomásokból, hanem elhatározásokból áll. Az egyes alkotások esztetikai értéke lehet mégoly kérdéses; az egész futurista művészet szellemtörténeti jelentőségét tagadni azonban nem lehet. Mussolini programadó jelszava: Bisogna dramatizzare la vita és az olasz nemzeti öntudat ezzel kapcsolatos aktivizálása kétségtelenül a futurista mozgalom izzó légkörében született meg.

Amit a futurizmusról mondtunk, az a többi forradalmi stílusjelenségekre is érvényes, melyek eltérő elnevezéseik dacára szellemtörténetileg valamennyien egy nevezőre hozhatók. Ha a nyújtott megoldások esztetikailag legtöbbször nem is elégitenek ki, mégis megkapó megnyilatkozásai ezek a materialisztikus kötöttség mélységeiből új, metafizikai magasságokba törekvő emberiségnek. Minden tévelygésén s minden kétségbeesetten fájdalmas vergődésén és küszködé-

sén át követnünk kell ezt a művészetet, hogy a küzdelem nagyszerűségét s szinte tragikusan heroikus jellegét átérzhessük. A nagyhangú pátoosszal hirdett programokat az alkotások terén csak kevés nagy tett követte. Az íjesztően megdagadt túltermelésben a szenzációkat hajhászó közepszerűségnek és tehetlenségnek jutott a legnagyobb szerep. Az újabbkori művészettörténeti kézikönyvek nézetem szerint ezeket a jelenségeket erősen túlbecsülték s bizonyára kénytelenek lesznek képanyagukat és névmutatójukat revízió alá venni.

A látható valóság végletes megtagadásának, a lét átszellemítésének ellenhatása nem maradhatott el. Ez a reakció egyben visszatérést jelent a hagyományhoz, melynek megbénult erejét csak a közbeeső forradalmi mozgalmak voltak képesek új aktivitásra serkenteni. A stílusforradalom utolsó nagy tettének ilyenformán a hagyomány életrekeltését, új mozgósítását kell tekintenünk. Ezzel az elvileg történetellenes forradalom történeti erővé lett.

Eksztatikus látomások helyett most józan, tárgyszerű világszemlélet a követelmény. „Was not tut, ist die klare Erfassung der Dinge” — mondja Kerner. De ez a képzőművészetek terén is hirdetett, majdnem tudományos tárgyszerűség csak átmenet ahhoz a legújabb irányhoz, melyet ideárealizmusnak nevezhetnénk. A költészetben mindenütt megnyilvánul „das Verlangen nach Ordnung und Bindung, nach Schönheit in Form der Einfachkeit, nach Grösse in Form des Heilig-Nüchternen”. Hiszek! — így hangzik az új költői hitvallás, mely a határok közé szorított kötöttség eposzát dicsőíti:

In der Begrenzung verharren
Das ist göttliches Los.
In der Begrenzung erfüllt sich
Frucht aus unendlichem Schoss.

A művészek újra felfedezik a mindennapi szentségét s a csodálatosat nem a dolgok mögött, hanem magukban a dolgokban keresik. A keletkező új művészet istenhívő és örül a valóságnak. A hivatástudattól és felelősségérzéstől áthatott ember lassanként újra visszanyeri földi sztatikáját, a nélkül, hogy a végtelennel való kapcsolatát föladná. Az új művészet a legjobb úton van egy nagyszerű szintézis felé: a Változó és Örökkévaló, a törvény és szabadság, a test és a lélek szintézise ez.

Ezt mondja számomra az új művészet próféta-szava. S a mult megtanított arra, hogy hinni tudjak a művészet prófétai hivatásában.

MAGYAR MŰVÉSZET.

A magyar művészettörténelem föladatai.

(1922.)*

„Ha van bizonyos tanulmányoknak korszerűsége, úgy vannak idők, midőn más tanulmányokban ismét sajátos érdekek és vigasz rejlik számunkra. Mert vannak idők, midőn a nemzetek, mintegy átmenetben, átalakulásban észlelhetők. És ha ilyenkor a jelen megnyugvást nem nyújt s a jövőben kételkedünk: mily tanulságos és vigasztaló akkor a múlt nemcsak andalognunk, hanem benne a jelen és jövő tanulságát és föltételeit mintegy jószemmel, a tudomány jószemével fölfedeznünk. Így áll előttem az élet kíváncsiságához s a tudomány újabb kellékeihez alkalmazva a nemzeti régiségtan eszméje és köre.”

Ezeket a nevezetes, mélyen bevilágító szavakat Ipolyi Arnold, a Történelmi Társulat egykori érdemes elnöke mondotta a Társulat 1878. évi augusztus hó 23-án tartott kassai vándorgyűlésén. Ugyanekkor a beszédében Ipolyi a művészi emlékekben rejlő nagy történelmi tanulságokra is rámutatott, utalt a történelmi és művészettörténelmi kutatás szoros együtt-

* Századok. 55—56, 1921—22. 161—171. — A Magyar Történelmi Társulat közgyűlésén 1921. dec. 30-án tartott előadás.

működésének szükségességére s a hazai művészet-történet legfontosabb feladata gyanánt a monumen-tális műemlékstatisztika elkészítését jelölte meg.

Mióta Ipolyi szavai elhangzottak, csaknem félszázad telt el s ez alatt az idő alatt a történeti és művésztörténeti tudomány szorosabb fegyverbarátság helyett mindjobban elidegenedtek egymástól. A művésztörténet tisztán szemléleti alapokra helyezkedve a természettudományok és az esztetika felé keresett igazodást. Az emlékek időrendi meghatározásának és történeti értékelésének problémáját az időtől független esztetikai értékelésre és természettudományi megismerésre való törekvés váltotta fel. A művészettudomány a történeti mozgató erők kikapcsolásával az évszám és művésznév nélküli művésztörténetet állította a kutatók elé eszménykép gyanánt. Az időliöz nem kötött műalkotásnak nem lévén történeti jelentősége, csak természetes, hogy a történettudomány, melynek a multnak a jelenre és a jelennek a multa való vonatkoztatása egyik legfontosabb feladata, a művésztörténetnek ezt a merész irányváltozását egyre fokozódó bizalmatlansággal nézte. A művésztörténet történeti jellegének ez a válsága azonban immár a múlté. A mai művésztörténet az emlékek történeti és esztetikai megértetését tekinti legmagasabb hivatásának. Az így felfogott és történeti módszerrel megalapozott művésztörténet a legfontosabb történeti segédtudományok egyike.

A történetíró, aki nem elégszik meg száraz ismeretarral, hanem a kor fiziognómiáját is meg akarja rajzolni, a művészi emlékek nyújtotta élmények történeti ihletéről nem mondhat le. Hogyan is érthetné meg valaki Perikles Athénjét, ha nem hajolt figyel-

mes szemmel a Parthenon-fríz lapjai fölé, hol, Perikles szavaival élve, az év egész virágtermése ünnepi menetben elvonul előttünk, s hogyan érthetné meg valaki a 13. század kultúráját, ha nem érezte soha a gótikus katedrálisok fenséges hatásának illetését? Mert egy-egy műalkotás nemcsak híradás a multból, nemcsak közvetítő, hanem maga az élő, közöttünk maradt mult. A történetíró számára legnagyobb értéke az általa nyújtott lelki élményben rejlik, mely a multhoz való kapcsolódást a legközvetlenebbül, idegen céloktól és torzítástól mentesen lehetővé teszi. Az élmény optikai természete és szimultán mivolta annak intenzitását rendkívül fokozza. A művészi emlék lélekbe markoló hatását az optikai úton való közvetítés biztosítja, de tanulsága nemcsak optikai. A történeti kutatás munkája nem lehet teljes, ha a közöttünk maradt objektív multat, a művészi emlékeket figyelmen kívül hagyja.

A Történelmi Társulat tehát, midőn a hazai művészettörténet fokozottabb művelését újra programjába vette, nemcsak egykori elnöke szellemének hódol, hanem tudományos kötelességet is teljesít.

A hazai művészettörténet terén rendkívül fontos feladatok várnak megoldásra. Ma, mikor hazánk műemlékekben leggazdagabb részeit, művészi kultúránk forrásvidékeit elszakították tőlünk, kétszeresen fájdalmas a megállapítás, hogy a magyar művészettörténet művészeti emlékeinkkel szemben nem teljesítette kötelességét. Akadtak ugyan lelkes kutatók, akik egyes emlékek és emlékcsoportok ismertetésével és levéltári adatok közlésével gyarapították tudásunkat, — s az ő fáradozásuk minden elismerést megérdemel — de magyarországi művészettörténetünk írott

és emlékszerű forrásanyagának rendszeres földolgozására nem került a sor. Az Ipolyi követelte, tudományosan használható műemléktopográfia még mindig a jövő feladata. E munka megoldásához meglették volna tán a megfelelő erők, de nem volt meg az a középponti szerv, mely a problémák világos áttekintésével és felismerésével a kutató munkát vezette és irányította volna.

Amit a múltban elmulasztottunk, azt ma, sokkalta nehezebb körülmények között, megfeszített erővel kell pótolnunk. Művészi emlékeink gondos topográfiai fölvétele s levéltáraink művészettörténeti vonatkozású anyagának ezzel párhuzamosan haladó rendszeres feldolgozása a legégetőbb, megoldásra váró feladat. Amíg az anyaggyűjtés munkája befejezve nincs, amíg emlékismeretünk nem teljes s amíg a levéltárakban porladó történeti adatoknak nem jutunk birtokába, addig a magyarországi művészet története mindig telve lesz bizonytalansággal s az e földön idegen hatások nyomán fölsarjadt sajátos magyar művészet marad, ami eddig volt, ködös phantom, homályos sejtetem.

A műemléktopográfiának a teljesség és megbízhatóság elengedhetetlen föltétele. Minden egyes emléket fényképben bemutatva, tartalmaznia kell mindazt, ami az emlék tudományos megismeréséhez és értékesítéséhez szükséges. Egyidejűleg külön kötetben kellene közzétenni az illető vidékre vonatkozó levéltári anyagot.

A levéltárak és egyéb írott források, különösen a történeti munkák idevágó adatainak feldolgozását azután fokozatosan ki kell majd terjesztetni azokra a területekre, melyek hazánkkal kapcsolatban állottak

s művészetünk fejlődésére irányító befolyást gyakoroltak. Krónikáink szerint első királyaink a 11., 12. században templomaik és palotáik építésére Como-vidéki és szicíliai görög mestereket hozattak s ezeket az adatokat a fennmaradt emlékek tanúsága megerősíti. A 13. és 14. században francia építésszek és szobrászok telepednek meg hazánkban s nyomukban építészeti és szobrászati emlékeink megtelnek a francia művészet szellemével. A szentkirályi templom tympanonja s a budavári koronázó templomról származó töredékek világosan elárulják faragóik francia iskolázottságát. Villard de Honnecourt maga jegyezte fel vázlatkönyvében, hogy hosszabb időt töltött Magyarországon. Martinus Ravegus francia építőmester sírkövét a kalocsai székesegyház őrzi. A brianconi Bartholomaeus pécsi püspökről, II. Endre bizalmasáról pedig tudjuk, hogy székesegyháza díszítési munkálatainak elvégzésére Clunyból hozott magával szobrászokat. Ugyanebben az időben a francia írásdivat is virágkorát éli hazánkban. A jövő levéltári és emlékkutatás feladata lesz, hogy ezeket az elszórt adatokat tovább kiépítse és kiegészítse.

A művészvándorlás kérdése a következő századokban is művészettörténetünk egyik legfontosabb problémája. Kétségtelen, hogy a 14., 15. és 16. században sokkal több olasz mester fordult meg hazánkban, mint akikről eddig is tudomásunk van. Ebben a kérdésben maguk az emlékek is világos útmutatással szolgálnak. A Fővárosi Múzeumban őrzött vörös márványból faragott Madonna világosan magán viseli Donatello felfogásának heroikus komolyságát s formakezelésében is a Pazzi Madonnával mutat meglepő egyezéseket. Ugyanilyen testvéri kapcsolat fűzi

össze a Budáról származó, ugyancsak vörös márványból faragott mennyezetrészetnek és Andrea della Robbia vernai oltárának cherubin-fejeit. Ez alapon írott bizonyíték híján is igazolható, hogy Donatellónak és Andrea della Robbiának valamelyik tanítványa dolgozott Magyarországon. A nyirbátori ref. templom márványfülkéje és intarziadíszes, gazdag ornamentikával elborított fapadjai pedig perugiai mesterek kezére vallanak. A hozzánk szakadt olasz művészek számának további tetemes gyarapodását várhatjuk a belföldi és olasz levéltárak átkutatása révén s remélhető, hogy ez úton sok, eddig névtelen műalkotást láthatunk majd el mesternévvel. De természetesen ígérkezik az olaszországi levéltári és emléktárgy átkutatása még egyéb szempontból is. Ugyanakkor, mikor a magyar előkelő ifjak rajokban siettek ki a páduai és ferrarai egyetemekre, magyarországi művészeink közül is többen olasz mestereknél tanultak. A Képes Krónika miniatűrjei s az esztergomi képtár egyik diptychonja az alkotók sienai iskolázottságáról tanúskodnak. Voltak azután olyan magyar festők is, akik, mint a Ferrarában Borso d'Este számára dolgozó Pannóniai Mihály és Leonardo legkedvesebb tanítványa, Andrea Salai, véglegesen megtelepedtek Olaszországban. Ezek működésének felkutatása és oeuvre-jének összeállítása is a mi kötelességünk. A Magyarországra bevándorolt olasz mesterek magyar tanítványainak munkásságáról sincsen tiszta képünk. Ismerünk ugyan a 16. századból néhány északmagyarországi és erdélyi, renaissance-stílusban dolgozó magyar kőfaragót, de joggal föltehető, hogy az olasz mestereknek ezen a földön megértőbb tanítványaik is akadtak. A mérté-

ket tán a visegrádi és a Báthory Madonna adják meg.

Az olasz renaissance művészet magyarországi erőteljes és terebélyes gyökérverésének bizonyossága, hogy ez a művészet innen indult el lengyelországi hódító útjára. Vannak adatok arra, hogy közvetítők gyanánt nemcsak magyarországi olasz, hanem kíséretükben útra kelt magyar mesterek is szerepeltek. Zsigmond lengyel király egyik építőmesterének, a magyarországi Franciscus Italusnak egy kassai István nevű mester állandó segítőtársa, aki részére magyarországi márványszállításokat is lebonyolít. Azt is tudjuk, hogy Zsigmond krakkói építkezéseinél budai palotákat használt fel mintakép gyanánt. A magyarországi renaissance ösztönadó ereje azonban nemcsak a királyi udvarból sugárzott ki, hanem főuraink és püspökeink székhelyeiről is, kiknek sorában az olasz művészetnek nem egy lelkes és megértő pártfogója akadt. Zsigmond lengyel király megfordult Esztergomban, Laski János gneseni érsek is több napig tartózkodott Bakócz Tamás székhelyén s az ott dolgozó Johannes Fiorentinusnál hét síremléket rendelt. Ezek az adatok csak innen-onnan találmokra tépegetett kalászok; az aratás, a további kapcsolatok céltudatos földerítése még hátra van. A magyarországi renaissance-kultúra messze földre kiható termékenyítő ereje mutatja legjobban, hogy ez a növény a mi talajunkban mélyen és termésképesen gyökeret vert. Nemcsak Mátyás király és Beatrix révén idekerült olasz előkelők, hanem magyar főuraink és főpapjaink is foglalkoztattak neves olasz művészeket. Bakócz Tamás a firenzei Andrea Feruccit keresi föl megrendelésével, a Báthory Miklós váci püspök szolgálatában állott Giovanni Dalmata itteni

működésének pedig a váci székesegyház szentélykorlátjában s a Budán előkerült hasonló töredékekben őrizzuk beszédes bizonyosságát.

Az olasz befolyásnál még sokkalta fontosabb és bonyolultabb probléma a német művészet szerepe az egységes kultúrterületet alkotó Szepesség és Erdély rendkívül komplex művészi életének kialakulásában. Mindenütt, amerre járunk, ingatag a talaj, csak tapogatódzva juthatunk előre, hiányzik a megbízható, szilárd alapvetés.

Nincsen még kellőképpen tisztázva a falfestményeinken és szárnyasoltárainkon a 15. század folyamán megállapítható erős flamand behatás. Téves volna azt hinni, hogy a flamand stíluselemek csak a német művészet csatornáin át szűrődtek be hozzánk. A felsőmagyarországi vallon telepeseket és a burgundi udvarral fennállott közvetlen kapcsolatainkat is figyelembe kell venni. Elég, ha arra mutatok rá, hogy a magyar származású István mester Etienne de Bièvre dit le Hongre bátor Fülöp burgundi fejedelem udvari himzőmestere és kamarása lett. A 15. század végén s a 16. elején a németalföldi művészet néhány terméke is elvetődött hazánkba: a szepeshelyi Szent Mihály-oltárra s a sztropkói casulára gondolok. Mindkettőnek a mestere Roger van der Weyden beaunei oltárképét használta föl mintaképül. Ennek a művészi importnak a magyarázatát keresve, nem feledkezünk meg II. Lajos királyunk brüsszeli születésű feleségéről, Mária királynőről, aki, mint tudjuk, Roger van der Weyden művészetének nagy csodálója volt, egyik képét meg is vásárolta, s aki saját és ura arcképét németalföldi mesterrel festette meg. Kíséretében bejárta Németalföldet Oláh Miklós püspök is,

aki leveleiben megértéssel szól az ottani művészetről s hajlamait és vonzalmát bizonyára hazatérve sem tagadta meg.

A rendszeres stíluskritikai és forráskutatás hiányátán sehol sem nélkülözzük annyira, mint éppen a szépe sségi és erdélyi művészet német kapcsolódásainak kérdésében. Mely németországi iskolák voltak azok, melyek művészvándorlás révén hazai festészetünk és szobrászatunk fejlődésére irányító hatást gyakoroltak? Minő németországi középpontokban mutathatók ki a mesterek mellett magyar tanítványok? Csupa olyan kérdés, melyre egyelőre nem tudunk kielégítő, szabatos választ adni. Az összekötő kapcsokat az eddigi kutatás csaknem kizárólag Lengyelországon át, a Veit Stoss műhely révén kereste. A Krakkóban időző Veit Stoss Magyarország számára is teljesített megrendeléseket, leszármazói közül néhányan Erdélyben telepedtek meg, műhelyét nagy számmal keresték föl magyar mesterek, s tanítványai sorából került ki a legjelentősebb szépe sségi szobrászok egyike: lőcsei Pál mester. Nem csodálkozhatunk tehát, ha a Stoss-iskola hagyományai a Szepessé gben és Erdélyben szívósan tartották magukat. De egyébként is élénk csereviszony fejlődött ki Krakkó és Észak-Magyarország között. A bártfai Szt. Egyed-templom főoltárának szobordí szét a kassai Jakab mester Krakkóban szerzi be; a 15. és 16. század folyamán számos krakkói mester bevándorlásáról hallunk, s a kassai Szt. Erzsébet-templom főoltárának festője, Miklós mester is, Bochniából származott. A lengyelországi német festő- és szobrászműhelyek nagy közvetítő erejét nem lehet tagadásba vonni, de viszont az is bizonyos, hogy szépe sségi és erdélyi

művészetünkben más irányból kapott termékenyítő ösztönök nyomai is világosan fölismerhetők. Az eddig végzett levéltári kutatás ebben a kérdésben csak igen fogyatékos útbaigazítással szolgál. Mindössze arról van tudomásunk, hogy néhány breslaui mester magyar tanítványokat is foglalkoztatott, s ezzel párhuzamosan a kassai Múzeum szárnyas oltárának képein a breslaui iskola hatásának tükröződését látjuk. A szórványos levéltári adatoknál sokkal több útbaigazítást nyújt a fennmaradt emlékek stíluskritikai vizsgálata. Áttekintésük során több helyütt bukkanunk az ulmi iskola hatására: a nagyszebeni Bruckenthal-múzeum egyik Madonna- és Krisztus-fejében az ifjabb Jörg Syrlin valamelyik tanítványának művét sejtem. Ugyanebbe az irányba utal az erdélyi szobrászat egyik legnagyobb emléke: brassói Ulrich mester Pietája. A jövő levéltári kutatásának feladata lesz, hogy ezeket a stíluskritikai úton megállapított összefüggéseket pozitív történeti adatokkal is alátámassza.

Csak az egymással karöltve haladó, egymást irányító és kiegészítő levéltári és stíluskritikai vizsgálódástól várhatjuk az idegen áramlatok termékenyítő légkörében kifejtett szepességi és erdélyi művészetünk helyi sajátosságainak megállapítását. Képzeltetlen, hogy a századokon át megszakítás nélkül virágzó kassai és lőcsei műhelyekben a felfogás és formakezelés ne kapott volna bizonyos lokális színezetet. A kassai kőfaragó- és szobrásziskola jelentőségét bizonyítja, hogy külföldi megbízásokat is kapott. Kassai mesterek segédkeznek a bécsi Szt. István-templom építkezésénél, kassai építőmestereket és szobrászokat találunk Zsigmond lengyel király

udvarán, s azt sem hallgathatom el, hogy a német faszobrászat egyik legmegragadóbb remekét, a freisingi dóm Madonnáját (München, Nationalmuseum) a hazájából korán kiszakadt kassai Jakab mester készítette (1443).

Az erdélyi és északmagyarországi művészet története, sajnos, hiteles művekkel képviselt művészegyeniségekben nem bővelkedik. Az egyetlen, név szerint ismert erőteljes tehetség a szepességi mesterek sorában löcsei Pál, a Szt. Jakab-templom főoltárának alkotója. Erdélyben viszont brassói Ulrich alakja magaslík ki. Hazai szobrászatunknak és festészetünknek számos kiváló emlékét még mindig a névtelenség homálya takarja, viszont a levéltárak máris bőségesen szolgáltatnak mesterneveket, kiknek egyetlen művét sem ismerjük. A levéltári és emléktanyag gondos kritikai feldolgozása és egyeztetése bizonyára ezen a téren is meg fogja hozni a várt eredményeket.

A szepességi és erdélyi művészi termelés értékelésében sem alakult ki eddig még határozott, egységes vélemény. Elfogult magasztalókkal szemben a nyugodt kritika a Szepességet és Erdélyt csak másodrendű, alárendelt német provinciának tekinti. Addig, míg egész emléktanyagunkat át nem tekinthetjük, nehéz végleges ítéletet mondani, annyit azonban máris kockázat nélkül állíthatok, hogy különösen a szobrászat terén vannak oly emlékeink, melyek a német közepes átlagot jóval meghaladják. Elég, ha a csíksomlyói kolostor Madonnájára és a székelyzsombori oltár gyönyörű Mária-szobrára emlékeztetek. És ha valóra válik a föltevés, hogy a különböző iskolák között sokáig hazátlanul hányódott Szentantali oltár Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló képét magyarországi

mester alkotta, akkor csattanó bizonyosságát kaptuk, hogy festészet terén is termelt ez a föld nem mindennapi tehetségeket.

Talán fölösleges külön is hangsúlyoznom, hogy a külföldi kapcsolatok felkutatásánál a kérdéses területek művészetének alapos ismerete elengedhetetlen föltétel, aminthogy az oklevélkutatás eredményes értékesítése is bizonyos művészettörténeti jártasságot föltételez.

A Szepesség és Erdély művészete a 17. században hanyatlásnak indul, az import elapad, a helyi termelés pedig jórészt a kézművesség színvonalára süllyed, csak az ötvösműhelyekben folyik tovább serényen a munka; egyik remekmű a másik után készül. Figyelemreméltó, hogy hazai ötvösségünk fölviragoztatásában a céhjegyzékek tanúsága szerint a fajmagyarság jelentős szerepet játszott. A mesterek leleménye nemcsak új technikai eljárások feltalálásában merül ki, hanem sajátos helyi stílust is teremt, melyre a növényi ornamentika buja, naturalisztikus pompája s a drágakövek színes tűzijátékának kedvelése különösen jellemző. Az ötvöscéhek följegyzéseiben a művészvándorlás irányára számos, más vonatkozásban is értékesíthető útmutatást találunk.

A 17. században Magyarország nyugati részén megindul a jezsuiták és pálosok barokkstíliú építkezése s ugyanebben az időben lepik el hazánkat mind sűrűbb rajokban északolaszországi, tiroli és ausztriai művészek. Az ausztriai művészi import azonban tetőfokát a nagy magyar mecénások idején a 18. században éri el. Ekkor épül föl Eszterháza, a művészettörténetileg kellőképpen még nem méltatott magyar Versailles; mindenfelé eleven építészeti tevékenység

indul meg, s templomaink kupoláit egymás után népesítik a nagy osztrák barokkfestők égbe kavargó színes fantáziái. A magyarországi megbízások a legkiválóbb osztrák művészi erőket lekötik. Raphael Donner 12 éven át áll Pozsonyban Esterházy Imre hercegprímás szolgálatában. Troger Pál művészetét a győri bencés és a pozsonyi Szt. Erzsébet-templomban csodálhatjuk, Dorfmeister életének legjava részét magyarországi munkákkal tölti, s Maulpertschet, az osztrák Tiepolót, mindenfelől elárasztják megbízásokkal. Migazzi Kristóf váci püspök rábízta székesegyháza kifestését, utóbb Pápan Esterházy Károly gróf egri püspök szolgálatában működik, életének utolsó éveiben pedig Szily János püspök hívására a szombathelyi székesegyház kifestésére vállalkozik. S mi csak megerősíthetjük egyik kortársának, az osztrák Schmutzer Jacobnak, a mester halálakor Szily püspökhöz intézett levelében kimondott ítéletét: „Maulpertschs vorzüglichsten Werke besitzt das Königreich Ungarn.”

Annál szomorúbb, hogy az osztrák barokkfestészetnek ezek, az egyetemes műtörténet szempontjából is elsőrangú fontosságú emlékei mindez ideig jóformán teljesen ismeretlenek. Kutatóink csak felületesen és futólag foglalkoztak velük, monumentális publikációjuk s rendszeres tudományos feldolgozásuk a vonatkozó levéltári anyag felhasználásával a legsürgősebb ránk váró feladatok egyike. És ez a feladat a mai viszonyok között is könnyen teljesíthető.

A budapesti egyetem Művészettörténeti Gyűjteménye a Történelmi Társulat megértő támogatásával a most jelzett irányban már munkához is látott. Két jeles fiatal műtörténészünk, Kapossy János és Pigler

Andor elkészítették a pápai plébániatemplom és a szombathelyi székesegyház monográfiáját. Az összes freskókról új fölvételek készültek s a levéltári anyag alapos átkutatása révén sok kézről-kézre járt téves föltevés dőlt halomra. A szerződések és levelek nemcsak a munka menetét s a szombathelyi székesegyház kiállításában Maulpertsch vázlatai alapján közreműködött művészek szerepét tisztázták véglegesen, hanem egyben érdekes bepillantást nyújtottak a megbízást adó magyar mecénások lelkiületébe. Bebizonyosodott, hogy ezeknek a nagyműveltségű férfiaknak a számára a műpártolás nemcsak hiú külsőség volt, hanem legszemélyesebb lelki ügy. Szily János és Esterházy Károly gróf Maulpertsch-sel folytatott levélváltásukban a művész számára nemcsak ikonográfiai programot, hanem egyben művészeti irányú utasításokat is adnak. A megküldött vázlatokat bírálják, változtatásokat javasolnak, mintaképeket jelölnek ki, s irányításaik nyomán Maulpertsch művészete felfogásban és színezésben mind erősebben hozzámúl a megbízók klasszicisztikus ízléséhez. Íme egy példán világosan kimutatható, hogy az itt működött idegen mesterek művészete megértő, nagy látókörű mecénásaink révén miként kapcsolódik belé, mint ereszt gyökeret a magyar földbe. A magyarság ereje nemcsak foglalkoztatta őket, hanem fejlődésük számára irányító ösztönt is nyújtott. Így lesznek alkotásaik a mi nemzeti kultúránk integráns részeivé.

A szombathelyi püspöki levéltár átkutatása Dorfmeisterre vonatkozólag is érdekes új adat birtokába juttatott. Előkerült a mesternek egy kézírata, melyben az egyébként ismeretlen s irodalmunkban sehol sem említett művéhez, a hegyfalusi Gludovác-kas-

tély képeihez adja meg a látogatók számára kimerítő bőbeszédűséggel a szükséges tárgyi magyarázatokat. A mennyezetre klasszicisztikus ízű, tudákos allegóriát festett, a falakon a világ 7 csodája ejtette ámulatba a nézőt, az ablakok fölé pedig Aratos, Alkaios, Pindaros, Pittakos és Philemon arcképei kerültek, kiknek ábrázolásánál antik érmeket s azóta részben nyomaveszett szobrokat használt föl. A hét világcsoda ábrázolásánál külön kiemeli, hogy a híres mesterek nyújtotta mintaképeket gondosan fölhasználta. S ez a fontoskodó eklekticizmus, az ötletszegénység, s a vékonyan szivárgó föltaláló erő általán jellemző Dorfmeister művészetére. A sárvári kastély képei is ezt bizonyítják. Csakhogy itt a nagy mesterek, Rubens és Rembrandt mellett, kisebb művészek készletét is aggodalom nélkül igénybe vette. A képek közül kettő Giovanni Battista Pittoni rokokotárgyú műveinek csaknem szolgai utánzata.

Amidőn a magyar művészettörténet feladatairól szólunk, fővárosunkról sem feledkezhetünk meg. Itt is rengeteg még a tennivaló. Ez alkalommal mindössze néhány rövid utalásra szorítkozhatom. A bécsi kamara monumentális építkezésével, Erlachi Fischer, Hildebrand Lukács, Martinelli és Hild János itteni működésével még senki sem foglalkozott behatóbban, József nádor szépítő bizottságának tervei kiadatlanul porladnak, Budapest barokk és klasszicisztikus építészetének és szobrászatának emlékei is feldolgozásra várnak.

Jól tudom, hogy a most megrajzolt terjedelmes programnak a megvalósítása óriási feladat, mely mai erőforrásainkat szinte meghaladja. De tartoztunk ezzel a leszámolással. Végre egyszer tisztán kell lát-

nunk, hogy a mi művészeti multunk: mennyi kincs, mennyi probléma s mennyi teljesítetlen kötelesség. Kötelesség, mely elől kitérni bűn volna. A magyar művészettörténet tudományos megalapozása és kiépítése mai helyzetünkben egyik legfontosabb nemzeti feladatunk.

Munkánkban ihlessen meg bennünket multunk szeleme, az a szellem, mely nem a mai csonka, hanem az egész történeti nagy Magyarországhé. Nemzeti öntudatunknak a mult kultúrártékei legnagyobb erőforrásai. Történeti öntudatunk ápolása ma fontosabb, mint valaha. A nemzet, mely saját multját nem becsüli meg, mely abból hitet és erőt meríteni nem tud vagy nem akar, történeti létjogosultságát elvesztette.

S ha multunk kultúrártékeiről szólunk, tekintetünk nem áll meg a zöld asztalnál önkényesen megrajzolt határokon, hanem bejárja Erdélyt, Észak-Magyarországot és a Délvidéket, melyeknek minden zuga fennen hirdeti, hogy a magyar faj és a magyar föld a művészi kultúra terén sem volt meddő. Nagy-Magyarország művészeti emlékei a mieink, azokról lemondani nem fogunk soha. Tudományos feldolgozásuk a mi jogunk és a mi kötelességünk; a bennük megnyilatkozó lélek a mi nemzetünk lelke, mellyel szemben tehetetlenül vergődik a tagadás szelleme. Ezek az emlékek kultúrfölényünk bizonyításának leghatásosabb és legbeszédesebb demonstratív eszközei.

Bányáink kincsét mások aknázhatják ki, erdőink fáit mások vágthatják ki, de a mult kultúránk eredményeit a nemzeti öntudat számára csak mi értékesíthetjük. És ez a mi erős várunk, ez a mi bevehetetlen erősségünk.

A honfoglaló magyarság művészete.

(1936.)*

Magyarország a korai középkorban valósággal küzdőtere volt a gyors ütemben egymást követő vándorló pusztai nomád népeknek. Ez magyarázza meg a leletek kimeríthetetlen gazdagságát és rendkívüli változatosságát.¹ A leletek etnikai szétválasztásánál a kutatásnak — megbízható támaszpontok hiányában — a legnagyobb nehézségekkel kellett megküzdenie. Így csak legutóbb sikerült a hunok és avarok hagyatékát megközelítő pontossággal szétválasztani.

A honfoglaló magyarság hagyatékát viszont már első feltűnése után minden mástól világosan elkülöníthető leletcsoportként lehetett meghatározni. Az első sírlelet még 1834-ben került elő. Az azóta eltelt száz év alatt az anyag véletlen leletek és rendszeres ásatások folytán igen meggyarapodott. Az ásatásokban a legutóbbi évtizedekben a vidéki múzeumok is élénk részt vettek. A szegedi, szentesi, nyíregyházai és székesfehérvári múzeumok a valamennyit messze túlszárnyaló Magyar Nemzeti Múzeum mellett a legfontosabb gyűjtőpontjai a honfoglaláskori leleteknek. Az utóbbi évek ásatásai közül a jászfényzarúai, kenézlii, geszterédi, bönchidai és bánkuti ásatásokat kell, mint különösen tanulságosakat, kiemelni. Nem hagyhatom említés nélkül, hogy több fontos lelőhely az északi, ma Csehszlovákiához tartozó² megyékben

* Die Kunst der ungarischen Landnahmezeit. Acta Archaeologica. (Koppenhága.) 7, 1936. 67—75. — A göteborgi és a stockholmi egyetemen 1935. márciusában tartott előadás.

(Bereg, Szabolcs, Zemplén és Nyitra megye) területén. A napról-napra gyarapodó ránk maradt anyag alapján világosan felismerhetjük a honfoglaló magyarság hagyatékának jellemző sajátosságait. Érdeklődésünk a jelen alkalommal főleg művészi jellegük felé fordul. A reálarcheológia szempontjából ugyanis, mint az anyagi kultúra maradványait, már gyakran és behatóan megvizsgálták ezeket a leleteket, de művészi szempontból, úgy érzem, még nem értékelték azokat kellőképpen. A használati tárgyakhoz vett vas és bronz mellett ékszerek készítésére és díszítés céljából mint legnemesebb anyagot az ezüstöt alkalmazták, s e mellett még a díszített lemezek alapját a színes hatás fokozására megaranyozták. A magyarok pompaszeretetéről és fölszerelésük gazdagságáról Bölcs Leo mellett a keleti források is tudósítanak. Így Gurdezi beszéli el a merész és tekintélyes magyarokról, hogy ruházatuk tarka selymekből készült, fegyvereiket pedig ezüst borította: szerették a pompát. Az a tény, hogy ékszereikhez szokatlanul bőven használtak finom ezüstöt, a gazdag ezüstvidékekkel, tehát a Donec-medencével és legfőképpen az ezüstabányákban kimeríthetetlen arab birodalommal való kapcsolatokra vall.

A sírleletek rendkívül fejlett, összetett anyagi és művészi kultúráról tanúskodnak, amelyről a különböző kultúrkörökkel való termékenyítő érintkezések nyomai világosan leolvashatók, de amely összességében mégis egységes jellegű. És ez az alapjelleg kifejezetten keleti, aminél nem a szasszanida palmetta motívum uralkodó szerepe, hanem a szellemiség a döntő tényező. A természetközelségre és pompára beállított, világos képhatásra törekvő racionalizmus, a di-

namikai helyett a sztatikai elv uralma, minden feszültség és nyugtalanító homály kiküszöbölése — mindezek kétségtelen jelei a keleti szellemnek. A honfoglaló magyarság fémművészége, amint azt a sírletekből megismertük, a művészi akarás és a technikai tudás biztosságának olyan magas fokán állott, amit csak évszázadokon át tartó fejlődés alapján szerezhetett meg. A honfoglaló magyarok tökéletesen érett művészetet hoztak magukkal új hazájukba, amely azonban — a csakhamar bekövetkezett nyugati igazodás, a népnek a nyugateurópai kultúrközösségbe való beilleszkedése folytán — kikerülhetetlen hanyatlásra és kihalásra volt ítélve. És ez nemcsak logikai következtetés, nem pusztá föltevés, mert a lassú hanyatlás és pusztulás magukon a leleteken határozottan nyomon kísérhető. Különösen világosan rajzolódik le ez az út a tarsolylemezek ornamentális díszítésében, amelyek a művészi tevékenységre a legbővebb lehetőséget nyújtották és amelyeknek ennek a rendkívül fejlett fémművésznek a sajátosságai a legvilágosabban tükröződnek. Ezek hozzátartoztak az előkelők fölszereléséhez és tekintélyes számban kerültek elő. Eddig 13 példányban ismeretesek. Ezek a tarsolylemezek, amelyek csak honfoglaláskori sírokban és csak a történeti Magyarország területén kerültek elő, tűzkő tartására szolgáló börtáskákat borítottak, amint ez az egyik új kenézlői sírleletből világosan kiderül. (Fettich, i. m. 15. tábla, Arch. Értesítő, 45, 80 skv.). A kettős borítás azért volt szükséges, hogy a tűzkövet megvédje a nedvességtől. A ránkmaradt gazdagon díszített tarsolylemezek díszfelszerelésekhez tartoztak, a díszítetlenek viszont a mindennapi használat céljára készülhettek.

Időrendjük megállapításához, amennyire én látom, stilisztikai megfigyelések mellett a kísérő éremleletek is megbízható alapot szolgáltatnak. A sírleleteket kísérő, részben nyugati, részben keleti (szamanida dirhemek) érmék a 9. és 10. századból valók. A legkorábbi érmet, Ludovicus Pius császár pénzét (814—840) a pilini sírban találták. A sírban lelt bronz pitykék négylevelű rozettáit a jászfényszarú, törteli, hencidai és gádoroši sírleletekben (Arch. Értesítő, 45, 1931. 71 skv.; Fettich, i. m. 83—85. és 93. tábla) is megtaláljuk, ezek tehát a pilini lelettel egykorúaknak veendők. A legkésőbbi éremlelet, Nasr Ahmed emir Samarkandban vert ezüstdirhemei (912—993) a bodrogvécsi sírleletben kerültek elő. A legtöbb kísérő érem a 9. század első feléből származik. Benepusztán és Csornán I. Berengár császár (888—924) érmeit, Szegeden Ismael Ahmed emirnek 906-ban vert szamanida dirhemét, Galgócon végül ugyancsak a 913—942 közt uralkodó Nasr ben Ahmed emir szamanida dirhemét találták meg. Ez utóbbi esetekben az érmek alapján nyert időrendi támaszpontok arra a föltevésre vezetnek, hogy a sírokban eltemetett harcosok azok közé a honfoglalók közé tartoztak, akik folszerelési tárgyaikat még korábbi hazájukból, Levédiából hozták magukkal. A benepusztai leletnél (Fettich, i. m. 32—38. táblák) ezt a feltevést az antropológiai anyag is alátámasztja. A kaukázusi típusú mongoloid koponya alapján 60 év körüli férfire következtethetünk. Minthogy a Berengár-érmek alapján a sírt a 10. század első harmadára datálhatjuk, a férfinak még Levédiából kellett bevándorolnia.

Ugyanerre az eredményre jutunk a galgóci lelet

alapján is (i. m. 51—53. tábla), amely azért is nagy-jelentőségű, mert az egyik legszebb, gazdagon díszített tarsolylemez ebben a sírban találták (51. tábla 1). Egy másik, ugyancsak megközelítően datálható tarsolylemezzel fölszerelt sírból származik a bodrogvécsi lelet (i. m. 56—57. tábla; — 51. tábla 3.) A galgóci és bodrogvécsi sírok közé körülbelül 50—60 évi időközt kell beiktatnunk, olymódon, hogy az alsó határ a 10. század utolsó negyedéig, vagy csaknem a végéig nyúlik le. A két tarsolylemez összehasonlítása alapján ez az időköz meggyőző élménnyé válik. A galgóci lemez a levédiai fémművességet és művészetet a tetőfokán mutatja be. A bodrogvécsi tarsolylemezen ellenben félreismerhetetlenek a hanyatlás jelei. Ezekben az években már értetlenül állottak szemben az öröklött művészi formákkal. Kelet szelleme elvesztette lendítőerejét. A növényi motívumok merevekké és élettelenekké váltak, a hatásos plasztikai díszítés pedig esetlen bekarcolt technikának adott helyet.

Míg a galgóci tarsolylemez még a levédiai műhelyekből került tulajdonosával együtt a mai Magyarországra, addig a bodrogvécsi tarsolylemez már a típus késői, az új hazában készített utódjának kell tartanunk. A többi tarsolylemez minden nehézség nélkül e köré a két szilárd pont köré csoportosítható. A tarcali (52. tábla 1, i. m. 41—42. tábla) és a szolnokstrázasahalmi (52. tábla 2, i. m. 61—63. tábla) tarsolylemez stilisztikailag el nem választható a galgóci lemeztől. Bodrogvécs előfutárát viszont a szolvai tarsolylemezben (51. tábla 2, i. m. 54—55. tábla) ismerjük fel. A tarcali és szolnokstrázasahalmi tarsolylemezek azonban minden stílárís rokonságuk mellett is eltérnek a galgócitól ornamentális alapelvükben.

A galgóci tarsolylemezen az egymásbafonódó hurkokkal körülírt palmetták végtelen mintát alkotva sorakoznak egymás mellé és egymás fölé, éppen úgy, mint a kúpalakú beregszászi vereten (i. m. 73. tábla). Tisztán érezhető, hogy ezt a díszítőrendszert nem az itt megadott felület, hanem egy kúpszerűen futó sík részére alkották meg. Hiányzik belőle az uralkodó központi motívum. Egészen másként áll a helyzet a tarcali tarsolylemeznél, ahol ugyanezekből az elemekből lüktető élettellel tele központi kompozíciót teremtettek. Az uralkodó központi motívumot hatalmas, hurkosan körülfont szasszanida palmetta alkotja. A hurkot itt eleven, szinte fakadó inda módjára kezelték s a palmetta levelei is lendületesen, lebegő szárnyak módjára készültek. És milyen ügyesek a sarokmegoldások! Minden díszítő elem készségesen és kiszakíthatatlanul illeszkedik be a képmezőbe. A kompozíciót ennek a felületnek a számára teremtették. Ugyanez áll a strázsahalomi tarsolylemezre is. Itt is hangsúlyos középtengelyt és uralkodó központi motívumot látunk, de a laza kompozíció helyébe plasztikai tömörttség és lobogó nyugalanság került. Minden a középfelé törekszik. Izzó, túlárado képzelet műve. A képhatás világosságát az aranyozott alap polychromiája fokozza. Ettől a kompozíciótól függ a félegyházai tarsolylemez (Kecskemét, i. m. 60. tábla). A középtengelyben itt is megvan az uralkodó központi motívum, ezt azonban egy négyszögű keret hatásosan választja el a sarokmegoldásoktól. Még ez is zsúfolt, de a lobogó nyugalanság megcsöndesedett. A négyszögletesen keretezett központi motívum további változata az újabban többször tárgyalt bezdédi tarsolylemez (53. tábla 2., i. m. 49. tábla). A központi

motívumot itt egy két oldalt fantasztikus heraldikus állatoktól őrzött kereszt alkotja, ami világosan utal a kereszténységre. Azt a legnagyobbbrészt technikai megfigyelésekre alapított kísérletet, hogy a bezdédi tarsolylemezt az ú. n. Nagy Károly-kardja (i. m. 77. t., Arch. Értesítő, 45, 1931, 62 skv.) segítségével a levédiai korszakba datálják, véleményem szerint többek között az a megfigyelés is megdönti, hogy a palmetta mind a kettőn egészen eltérően van stilizálva. A kard palmettái a galgóci, geszterédi (i. m. 47. tábla) és tarcali leleteknek felelnek meg és a normann szalagfonatmotívummal egyetemben Levédia felé utalnak, a bezdédi tarsolylemez palmettáin viszont a hanyatlás félreismerhetetlen jelei mutatkoznak s legkorábban a 10. század második felébe utalhatók.

Végeredményül meg kell állapítanunk, hogy a magyarok rendkívül fejlett fémművességgel, nagy multa visszatekintő művészi kultúrával érkeztek új hazájukba. Föl kell vetnünk azt a fontos, döntő jelentőségű kérdést is, hogy hol fejlődött ilyen magas fokra a magyar pusztai nomádok fémművessége? Hol vannak az előzményei és melyek ennek a csodálatos föllendülésnek a belső és külső föltételei? A leletanyag és az antropológiai megfigyelések az írott források tanúsága nélkül is fontos és csálhatatlan útbaigazításokkal szolgálnak. Minden arra a területre utal, melynek földrajzi sajátosságait a normann elemek erős beütése magyarázza. Hogy csak két példát ragadjunk ki: a benepusztai és hencidai sírmezőkön a mongolok mellett határozottan északi jellegű koponyák is kerültek elő. Ennek megfelelően a benepusztai sírban löcsontok és levédiai-szasszanida ezüst díszítmények

mellett egy kétélű normann kardot és egy, egyik oldalán griffel, a másikon indával díszített ezüst szíjvéget találtak (i. m. 32. tábla), amelyet avar díszítőmotívumok alkalmazása ellenére is, alakja és a niello-technika folytán a normann fémművesség termékének kell tartanunk. Nem térhetek ki arra a nagyszámú normann kapcsolatra, amely a honfoglaláskori sírleletekből tűnik ki³ és egészen a királyság koráig tart, de az eddig mondottakhoz kapcsolódva útmutatóként utalni szeretnék az idevágó irodalomban már többször tárgyalt kievi leletre, melynek fölszerelése szintén magán viseli a szasszanida-normann kevert kultúrának minden ismertetőjelét. Lócsontok mellett egy normann szablyát találtak, melynek markolatát a magyar tarsolylemezek stílusában díszítették (Fettich, i. m. 39. tábla.). A Kievben eltemetett harcost mostanáig normannak tartották, de minden valószínűség szerint magyar volt, amivel kapcsolatban Anonymusnak és egy orosz krónikásnak — tehát kétszeresen tanúsított — adatára emlékeztetek, amely szerint a magyarok a 9. század végén régebbi hazájukból Kieven át vonultak a mai Magyarország területére. Konstantinos Porphyrogennetos és néhány mohamedán író (Ibn Rustah 900, Gurdezi 1000 körül, Al Bakri 1080 körül) híradásából megbízhatóan értesülünk a magyarság előbbi, 9. századi lakóhelyéről. Körülbelül 830 óta a Levédiának nevezett területen laktak a Don és Dnyeper között a Pontus és Maeotis északi partvidékén, ahol a besenyők 889-ben történt betöréséig tartózkodtak. A mai Magyarország területén tudvalevőleg 896-ban jelentek meg. Ibn Rustahnál Levédia leírásába egy ismeretlen szerző a Kubán-vidéken fekvő régebbi haza leírását is beil-

lesztette. A Kubán-vidéket ugyanis a törökök 570 körül meghódították és megalapították a kazár birodalmat. Aligha lehet kétséges, hogy 570 óta a magyarok is a török vezetés alatt létrejött és legkevesebb 50—60 évig török uralom alatt álló kazár birodalomhoz tartoztak. Ez a viszony — ha némi megszakítással is — egészen addig fennállott, amíg a magyarok a Kubán-vidéken laktak. A kazár-magyar kapcsolatokra nézve Konstantinos De administrando imperio c. munkájában két fontos adatot találunk. Az első így szól: A turk nép (amin a magyarok értendők) egykor a kazár birodalomhoz közel, a Levédiának nevezett földön lakott. Minthogy Konstantinos idejében a magyarok már új hazájukban laktak, az *egykor* körülbelül 60—100 évvel ezelőtti időre vonatkozik, amikor a magyarok még Levédiában időztek. A másik adat így szól: Három éven keresztül együtt laktak a kazárokkal és minden háborút közösen küzdöttek végig. A három évről szóló adat teljesen értelmetlen; az eredeti kéziratban minden bizonnyal 300 év állott, amit csak a Levédia előtti időre vonatkoztathatunk. Levédiában a magyarság már mint kiforrott népegyéniség jelenik meg.

Miután a magyarok politikai őstörténetét ennyiben megvilágítottuk, felelnünk kell a második kérdésre is: vannak-e Dél-Oroszország említett területének régészeti anyagában kulturális őstörténetük megítélésére alkalmas támpontok? Ebben a tekintetben segítségünkre jön Zakharov és Arendt nemrég megjelent műve: *Studia Levedica* (*Archaeologia Hungarica*, 16.). Ebben a könyvben hangsúlyozzák először nyomatékosan a saltovói kultúra törökös jellegét (így nevezik a Verchne Saltovo megerősített vá-

rosban lévő fontos lelőhelyről) és ezzel kapcsolatban megkísérlik nemcsak a saltovói leleteket, hanem a vorobjevói és tankejevcai sírleleteket is (voronesi és kazáni kormányzóság) a magyarság számára igénybe venni. Arendt igen meggyőző módon javasolja, hogy az eddig kazárnak nevezett szablyatípust inkább magyarnak nevezzük. Összefoglalva arra az eredményre jut, hogy az északi Kaukázus és a Donec-vidék sírleletei a magyarság hagyatékához tartoznak.

Ezek a leletek képviselnék tehát a 9. század második felében már teljesen érett és a magyarországi sírleletekből jólismert levédiai fémművesség legfontosabb előfutárait. Valóban, ezek a leletek forma- és stílustörténetileg többszörös kapcsolatban állnak a honfoglaláskor régészeti anyagával. Nemcsak a Vorobjevóból és Tankejevkból származó függők és övdíszítmények tektonikus alakja, hanem a szívalakú keretbe foglalt virágmotívumok is közös eredetről tanúskodnak. A fejlődéstörténeti rokonság félreismertetetlen a tankejevcai és nagyörszi szíjvégek között is. A tarsolylemezek előzményeit azonban eddig még nem találták meg. A saltovói kultúra és a vorobjevói és tankejevcai leletek datálása a 8. és 9. század között ingadozik. A stílusjegyek határozottan a mellett szólnak, hogy ezek a leletek a fejlett levédiai kultúra előzményei és ily módon legkésőbbben a 9. század első felére teendők. Arendt javaslatát, aki a kazár szablyát magyarrá keresztelte át, nagy mértékben alátámasztja az a megfigyelés, hogy a saltovói kardtípus egy abauj-tornai honfoglaláskori sírban is előkerült.

Miután a honfoglaláskori művészet őstörténetét megkíséreltük megvilágítani — a nélkül, hogy a homályos és kellőképpen még föl nem derített ázsiai

multig visszanyúlnánk, — még csak arra szeretnénk emlékeztetni, hogy a levédiai fémművességgel az új hazába hozott motívumkincs még a toreutikai műhelyek megszűnése után is évszázadokon keresztül éreztette hatását. A motívumokat kőbe vésve számos 11. és 12. századi keresztény épületen megtaláljuk: a szasszanida palmettát mint párkánydíszítést néhány épülettöredéken Veszprémben (53. tábla 1.) és Pilisszentkereszten, a sárkánymotívumot pedig egy vértesszentkereszti zárókövön. Ezeknek az eredetileg toreutikai motívumoknak építészeti alkalmazása emlékünkből idézi Anonymusnak azt az adatát, amely a honfoglaló magyarság fejlett faépítészetről szól. Ez nem meglepő, mert tudjuk, hogy a kazároknak és a mongoloknak igen fejlett városépítészete volt, ahol a fából készült fedelmi paloták oszlopait arany- és ezüstlemezekkel borították.

A 11. század folyamán a magyarság a történeti sors kényszerének engedelmeskedve a nyugati fejlődéshez csatlakozott. Kelet szelleme azonban nem halt ki a népből. A szín pompás növényi dísz szeretete és a minden irracionálistól idegenkedő szellemiség díszítő művészetünkben és ötvösségünkben századokon keresztül egészen napjainkig fennmaradt. A magyar templommennyezetek növényi motívumokkal borított tarka képmezőiben és ötvösségünk naturalisztikus anyagpompájában még igen sok érezhető abból a szellemiségből, amely a honfoglaláskor pompás tarsolylemezeit megteremtette.

¹ Az ide vonatkozó igen gazdag képanyag az *Archaeologia Hungarica* most megjelent 21. kötetében található: Fettich Nándor: A honfoglaló magyarság fémművészete. Budapest, 1935. — ² [A cikk 1936-ban jelent meg.]

³ V. ö. Paulsen: Magyarországi viking leletek. Arch. Hung. 12. 1933.

BÍRÁLATOK

J. Sieveking, Die Porträtdarstellungen aus der griechischen Literaturgeschichte.

Különnyomat Wilhelm Christ Griechische Literaturgeschichte, 5. kiadás, 2. kötetének 2. feléből.

(1914.)*

Sieveking függelékében, amely most új kiadásban jelent meg, az olvasó nemcsak kitűnően összeválogatott illusztrációkat kap a görög irodalomtörténethez, hanem egyben értékes és elismerésreméltó adatokat talál a magyarázó megjegyzések során az irodalmi portait történetéhez a görög művészetben.

Az irodalmi arckép története az egész művészet-történetnek legérdekesebb, egyúttal azonban legnehezebb kérdései közé tartozik. Arcképábrázolásoknál a művészi elemzés nem mondhat le arról a föladatról, hogy az arcformák kifejező értékeit általánosan ismert fiziognómiai és pszichológiai ismeretek alapján vizsgálja. Fokozott mértékben érvényesül ez az irodalmi arcképnél, ahol az emberiség szellemi képviselőiről van szó. A görög arcképművészet emlékeinél azt is tekintetbe kell vennünk, hogy a görögök

* Berliner Philologische Wochenschrift. 34, 1914. 727—728. 1.

művészi téren azzal aratták legnagyobb diadalait, hogy szobraikban az ember legmagasabb erkölcsi és lelki tulajdonságai számára egyenértékű képfarmákat teremtettek. A virágkor érett isteneszményeinek szükségszerű előfeltétele az arcformák lelki kifejező értékei fölött való korlátlan uralom, a jellemportrait. A 4. század arcképművészetét a jellemzésre való törekvés hatja át. A valóságos fiziognómia és a lelki alkat közötti kiegyenlítetlenséget az utóbbi javára igyekeznek kiküszöbölni. Még az előző korok költő- és filozófusarcképeit is újra átdolgozzák a 4. század második felében és közelebb hozzák az irodalmi képzethez. Ilyen a Sokrates- és Euripides-arcképek második fogalmazása (v. ö. Sieveking 30. és 13. képét Arcképszobrászatom 20. és 89. táblájával; a mi kötetünk 17. táblájának 1. és 2. képe) és a Lykurgus-féle Sophokles-szobor. Ezek az első irodalmi jellemképek közé tartoznak és közvetlen előzményei azoknak a pompás hellenisztikus eszményi arcképeknek, amelyeknek keletkezésekor az irodalmi képzet korlátlan uralomra tett szert a művészi képzeletben, egyben pedig már a realisztikus ábrázolásnak valamennyi eszköze fölött rendelkeztek. Nem mulaszthatom el, hogy rá ne mutassak ebben az összefüggésben arra, hogy a legnagyobb modern szobrász, Rodin is a naturalizmuson keresztül találta meg az utat a jellemportraithoz (v. ö. J. P. Laurens mellszobrát a Henri Rochefortéval). És milyen szépen mondja ő maga: „Ezt a második módot csak az első által érhettem el, amely a pontos tanulmányt adja vissza... A természet pontos másolása nem célja a művészetnek. Túlozni kell”; és: „A művésznak a szellemi hasonlóságot kell kifejeznie, ez az egyetlen

és fő célja. A szobrásznak és a festőnek a maszk hasonlósága mögött a lélek hasonlóságát kell keresnie. Röviden szólva, minden vonásnak kifejezőnek kell lennie, ami annyit jelent, hogy a lelki élet szemléltetéséhez kell hozzásegíteniök." (Rodin, *Die Kunst*, 176. l.)

A görög arcképművészet jellemzésre való törekvését Sieveking munkája is kellőleg kiemeli. Sieveking arra is figyelmeztet, hogy nem valamennyi görög művészből volt meg egyenlő mértékben a képesség és a szándék arra, hogy a portraitleveket szellemi életre keltsék. Többen közülük, a kisebb, bátor-talanabb természetűek, megelégedtek a csupán külsőséges, dekoratív stilizálással. Ennek az iránynak úttörőjeként a csak közép-szerű és rossz másolatokban ránkmaradt Platon-portrait alapján Silaniont tünteti föl. Ez a következtetés aggályosnak látszik előttem, mert teljesen figyelmen kívül hagyja az irodalmi hagyományt, amely Silaniont egyenesen a jellemzés mesterének mondja. — A Zenon-arcképet Sieveking a sztoikus filozófus ábrázolásának tartja a 3. század első feléből, más kutatókkal szemben, akik a hajnak a nápolyi Poseidoniosszal rokon stilizálására utalva, a képmást a fiatalabb, epikureista filozófus számára veszik igénybe. Az úgynevezett Seneca-fejnél az eddigi nevek helyett új, szellemes megnevezést javasol (Aisopos). — Általában Sieveking függelékének előnyei közé tartozik, hogy minden tudományos tárgyilagossága mellett a szakember számára is többféle indítást és ösztönzést nyújt.

R. Delbrück: Bildnisse römischer Kaiser.

Berlin, 1914. Bard.

(1915.)*

Delbrück, aki nemrégén már egy nagyobb táblakötetet adott ki az antik arcképművészetről (v. ö. ismertetésemet ebben a folyóiratban, 1913, 1076 skv.), ez alkalommal csinos kiállítású kis füzetében 45 táblán ad egy császárképmás-sorozatot, amely Augustustól kezdve csak II. Justinianus Rhinotmetoszal (Kr. u. 705—711) zárul. A laikus túlságosan könnyen hajlamos rá, hogy a császárképmások ilyfajta gyűjteményét valami befejezettnek, megingathatatlanak, lezártnak tekintse; az archeológus ellenben igen jól tudja méltányolni azokat a nehézségeket, melyeket római császárképmások helyes kiválasztásánál le kellett győzni.

A vezető uralkodó-egyéniségek ábrázolásához fűződő általános történeti érdeklődésre való tekintettel, első követelményként az ikonográfiai megbízhatóságot szokták hangsúlyozni, melyhez második követelményként az arckép művészi jelentősége járul. Ez a két kritérium azonban csak a legritkább esetekben vág össze. Az is meggondolandó, hogy a császárképmások ikonográfiai meghatározásához úgyszólván csak az érmek szolgáltatják egyetlen segédeszközünket. És nagyon kérdéses, vajjon az éremképekkel való legpontosabb egyezés egyúttal a legjobb, legmegbízhatóbb arcképet jelenti-e. Még sem szabad elfelejtenünk,

* Berliner Philologische Wochenschrift. 35, 1915. 976—78. l.

hogy másodlagos forrásokat használunk fel mértékül elsődleges források számára. Bármilyen megbecsülhetetlenek is az éremképek, mert szilárd alapot nyújtanak az ikonográfiai meghatározásokhoz, az egyéniség megragadásánál mégsem hatolhatnak oly mélyre, mint a magasabb, nagy, vezető művészet alkotásai. Ebből következik, hogy a kutatás, ha túlságosan szolgailag ragaszkodik az éremképekhez, nem kerülheti el azt a veszedelmet, hogy lassanként sekélyes, termékeny áramlatoktól távoleső szorosba ne kerüljön. A római császárképmásoknak messzemenő, alapos, kritikai megrostálása, az itt csak röviden jelzett módszertani nehézségek figyelembevételével, tudományunk legégetőbb feladatai közé tartozik; Bernoulli műve ugyanis minden érdemessége mellett is az anyagnak mégis inkább csak gyűjteménye, mint kritikai feldolgozása.

Az előttünk fekvő népszerű kis füzet ezeket a hiányokat természetesen nem tudja, de nem is akarja betölteni, mindenesetre azonban kellő alkalmat nyújt nekem, hogy azokra rámutassak.

Minden elismerésre méltó, hogy Delbrück az anyag összeválogatásánál nagy önállósággal járt el és ennek kapcsán szélesebb körök számára hozzáférhetővé tette a római arcképművészetnek néhány, eddig csak kevés figyelemben részesített emlékét. Különösen dicséretreméltó a pompás Traianus Decius főivétele (32. tábla, a mi kötetünk *24. táblájának 1. képe*), amelyen a művész mesteri formamegértéssel alkotta meg a petyhüdt arcvonásokban ennek az energiátlan, elernyedtt embernek lelki jellemképét. Roppant jellemző Trebonianus Gallus kolosszális bronzfeje is (34. tábla; a mi kötetünk *24. táblájának 2. képe*), a nyers, sö-

tétlő szenvedély és a csaknem állati brutalitás kifejezésével. Ezekkel a remekművekkel szemben az Antoninus Pius-fej (20. tábla), a Faustina-mellkép (21. tábla) és a Louvre III. Gordianusa (30. tábla) nem tehetik vitássá más ábrázolások elsőbbségét. Antoninus Piusnak legjobb képmása még mindig a római Museo Nazionale mellképe (264. tábla Arcképszobrászatomban) és Gordianusnál is szívesebben láttam volna a római kolosszális fej képét (Arcképszobrászatomban 292. táblája).

A táblákat megelőző bevezetés oly aggasztóan rövid távirati stílusban készült (a korlátozást nyilván nem a kiadó szabta meg, hiszen Bode 10 oldal szöveggel kísérhette mintaszerű Robbia-füzetét), hogy a részletkérdések bárminő komoly tudományos tárgyalása megengedhetetlennek látszik számomra. Csak arra szeretnék nyomatékosan rámutatni, hogy az antik világ bensősége, amelynél az arcképművészetben „az anatómiai részletek eltűnnek az arc felületéről, a kifejezést hordó vonások pedig erősebb hangsúlyt kapnak“, nem csupán a Kr. u. 3. századdal indul meg, hanem már a traianus-hadrianusi korszak arcképein is nagy mértékben megtalálható. A Constantinus diadalívén lévő Hadrianus-kori médaillonok némelyik feje (Rev. Arch. 1910. pl. 9), Klaudios Chrysippos kosmetes 142. évre datált képmása (Arndt-Bruckmann, Taf. 384), valamint a bostoni márványfej Arcképszobrászatomban 229. tábláján már mesteri elosztását mutatják a kifejezési hangsúlyoknak, s ezeket későbbi remekművek, mint amilyenek a Vatikán Philippus Arabs-a (D.-nél a 31. tábla) és a Museo Capitolino Traianus Deciusa sem homályosíthatják el. Ezeknek a fejeknek a kifejezését valami sötétlő keserűség jel-

lemzi, ami ebben a korban ismeretlen magánszemélyek arcképein is gyakran visszatér. V. ö. pl. a müncheni szakállas fej (Arcképszobrászat 295. b tábla) és a 760. számú koppenhágai mellképe (A.-B. Taf. 556) Traianus Deciuszal, amelyhez stílusban is legközelebb állanak. Rendkívül tanulságos annak megfigyelése, milyen különböző eszközökkel érték el a művészek a kifejezés differenciálását Philippus Arabsnál és Traianus Deciusnál. Ott összefogott vasenergia, itt elernyedő felbomlás. Ott az egységes, a homlokból kiemelkedő hajtömeg szilárdan összetartott, tektonikus keretbe foglalja az arcot. A Traianus Deciusnál ellenben a felbontott formáknak felül nincsen szilárd lezárásuk. A kicsinyesen kezelt, bekarcolt haj még csak erősíti a felbomlás benyomását. Ha még oly sokra becsüljük is a következő századok alkotásait, ezek az arcképek mégis csak az antik arcképművészet utolsó nagy virágkorát képviselik. Minden, ami ezután következik, többé már nem éri el ezt a fokot. A Delbrücknél közölt utolsó táblák — amint bevezetésében mindig is óva int ilyen értéktételtől — minden elfogulatlan olvasót meggyőzhetnek erről.

Henri Lechat: Phidias et la Sculpture grecque au Ve siècle, Édition nouvelle.

Paris, 1924. E. de Boccard.

Ugyanakkor, amikor Schrader bámulatraméltóan következetes és aggasztó merészséggel ledöntéssel fenyegette a Pheidias-kutatás minden eddigi eredmé-

* Philologische Wochenschrift, 45, 1925. 1170—1172. I.

nyét, jelent meg Lechat könyvének új kiadása is. Érdeklődésünk ez alkalommal is mindenekelőtt az utóbbi időben oly élénken tárgyalt Pheidias-probléma tárgyalására összpontosul (v. ö. legutóbb: L. Curtius, *Gnomon* 1, 1925, 3. skv. és G. Lippold, *Jahrbuch* 38/39., 1923/24, 152. skv.). Az Athena Parthenos (438) és az olympiai Zeus (438—432 vagy 432—428) mellett a Parthenon szobrászi dísze szerzett a mesternek legnagyobb hírnevet; a kultuszszobor és a szobrászi dísz ugyanis, amint Lechat teljes joggal hangsúlyozza, szellemben és felfogásban elválaszthatatlan egységet alkotnak. Csak ennek a felismerésnek a fényében értelmezhetjük helyesen Plutarchosnak azt a gyakran idézett szövegét, amely Perikles valamennyi építkezésénél Pheidiaszt jelöli meg rendező és vezető szellemként, akitől minden függött.

Olyan messzemenő hatalmi állásnak, aminőt Perikles 450-től kezdve Pheidiasnak biztosított az Akropolison folyó építkezéseknél, szükségszerű előfeltétele a megelőző eredményes tevékenység. Már ezen az alapon sem lenne lehetséges, hogy Lechatval együtt Pheidias művészi pályafutását csak 450 körül kezdjük, a két korábbi, kellőleg hitelesített megbízást pedig: a marathoni fogadalmi ajándékot Delphiben és az Athena Areát Plataiaiban törölni akarjuk művei közül. Miután az Akropolison elkészítette a két Athéna-szobrot (a Lemniát és a „nagy, érc Athenát”), 447-ben megindultak a Parthenon munkálatai. A kultuszszobor fölszentelésekor, 438-ban, már a metopék és a fríz is készen voltak. Az építési elszámolások tanúsága szerint az oromzatokon mégis még hat évig dolgoztak. Wolters-szel egyetértően Lechat is hangsúlyozza, hogy mindkét kompozíció modelljének még

az épület befejezése előtt el kellett készülnie. Lechat azonban még egy lépéssel tovább megy, amennyiben megkísérli azt a föltevést, hogy már az egész keleti oromzat elkészült a fölavatási ünnepségre. Ezáltal biztosítva lenne Pheidias személyes részvétele az oromzat szobrászi díszének elkészítésében, még akkor is, ha Athént már 438-ban és nem csak 432-ben kellett elhagynia. Csak a nyugati oromzat kivitele maradt a tanítványokra. Ezek a föltevések természetesen nem bizonyíthatóak; azonban itt is, mint Lechat egész Pheidias-konceptiójában, érezzük azt a jogosult törekvést, hogy a Parthenon szobrászi díszét a maga egészében a Perikles-kori Athén legnagyobb szobrászának egységes ihletben fogant kinyilatkoztatásaként akarja felfogni és magyarázni.

Lechat az 5. század szobrászatáról szóló fejlődéstörténeti vázlatának keretében röviden tárgyalja Pheidias tanítványainak működését is, a Parthenon szobrászi díszének kivitelében való részvételük kérdését azonban még csak nem is érinti. Mint nyomatékosan hangsúlyozni szeretném, ennek a nehéz stíluskritikai problémának bárminő megoldási kísérleténél szükségszerűen föl kell tételeznünk, hogy egy oly látnoki erejű és szenvedélyű stílusváltozásnak, mint aminőt a Parthenon-ormozatok képviselnek, mély nyomokat kell hagynia a kivitelben résztvevő művészek pályafutásában. Csodálatos, hogy Lechat, aki különben gondosan figyelembe veszi az újabb kutatások eredményeit, a chercheli Athenát (Hephaistia) és az ifjabb Naukydes kilépő Diskobolosát még mindig Alkamenes számára veszi igénybe, két ráánkmaradt hiteles művét: a Prokne-Itys-csoportot és a Hermes Propylaiost viszont hallgatással mellőzi. Ha a kapiitoliumi Herában (Br-

Br. 358), amely a két datált okmányrelief: Kern, *Inscriptiones Graecae*, 19. tábla; Syll. 3. Aufl. 158 skv., 116. sz. és Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, 203. tábla (405/4 és 403/2-re datálva) alapján kétségtelenül az 5. század végén keletkezett, valóban a phaleroni Hera-templom kultuszsobrának a másolata maradt ránk; akkor ezzel bebizonyítottnak vehetjük, hogy Alkamenes még működése végén is elmaradt stílusában a Parthenon-oromzatok mögött. Alkamenes közreműködése a Parthenon-oromzatnál előttem már ezen az alapon is igen valószínűtlennek tűnik föl. Merőben lehetetlen, hogy az a művész, aki az Aphrodite-Dione-csoportot és az Irist faragta, régiesebb formaadáshoz térjen vissza. Csak mellékesen szeretnék rámutatni arra, hogy az olympiai Zeus-templom nyugati oromcsoportjában a Schrader által kimerítően tárgyalt három sarokalaknak (Pheidias, 106 skv.) már pusztán stilisztikai alapon sem lehet semmi köze sem Alkameneshez, sem az 5. század művészetéhez.

Lechatnak Paionios Nikéjére vonatkozó datálását (425) Pomtow legutóbbi értekezése (*Jahrbuch*, 37, 1922, 55 skv.) hitelesíti. A leszálló Nike alakjának ábrázolása — amiről legtöbbször el szoktak felejtkezni — Pheidias is többször foglalkoztatta. Azt, sajnos, nem állapíthatjuk meg közelebbről, hogy mennyire jutott a probléma megoldásában a Parthenostól az olympiai Zeusig. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Paionios csak akkor aratott győzelmet Olympiában a homlokzat akroterionjáért folyó versenyben, amikor Pheidias Nikéi Athénben és Olympiában már az egész világ lelkében élménnyé váltak. Lechat találóan emeli ki Paionios Nikéjének ión jellegét. Az ión felfogással szemben, ahol a redők

felajzott vonalcsapat módjára vágatnak tova a testen, az anyagi valóságától megfosztott ruha pedig csak a testi motívum önkényes képzelettel fölfogott, dekoratív kíséretét alkotja, az ión hatás alatt álló attikai művészetben, így tehát a Parthenon-oromzatoknál is szervesen iskolázott képzelet fékezi és fegyelmezi a redővetésben megnyilatkozó dekoratív önkényt. Szövet és test minden formai gazdagságuk mellett is elválaszthatatlan, egymást kölcsönösen föltételező egységet alkotnak. Ez a különbség mindenki előtt világossá válik, aki a Schradernél közölt, azonban egészen másként, az ő Paionios-föltevése érdekében értékesített 232. és 233. képet összeveti.

Lechatnak 53 képpel és egy időrendi táblázattal fölszerelt könyve igen alkalmas arra, hogy olvasóit ne csak a műfajba, hanem abba a szellemi légkörbe is bevezesse, amelyből egyedül érthető meg teljesen Pheidias végzetesen lenyűgöző munkássága.

Erich Boehringer: Der Caesar von Acireale.

Stuttgart, 1933. Kohlhammer.

(1936.)*

Erről a műről nehéz beszámolni a nélkül, hogy L. Curtiusnak csaknem egyidejűleg megjelent párhuzamos munkáját (Röm. Mitt., 47, 1933, 212 skv. V. ö. Die Antike, 7, 1931. 247 skv.) tekintetbe ne vegyük. Mindkét szerzőnek egy új „Caesar-arckép” feltűnése

* Göttingische Gelehrte Anzeigen, 198, 1936. 350—355. l.

adott alkalmat arra, hogy annak egyszerű közzétételén messze túlhaladva, alapos felülvizsgálat alá vegyék a régóta elhanyagolt Caesar-ikonográfiát. Ha e közben azonos alapszemléletük ellenére még néhány legfontosabb kérdésben is (a berlini bazaltmellkép és a parmai Caesar-fej megítélése — a két főtípus: Pisa—Chiaramonti, Mattei—Luxburg keletkezésének ideje) eltérő eredményre jutottak, ez csak azt mutatja, hogy mily szokatlan nehézségekkel kell a Caesar-ikonográfiának megküzdnie.

Caesarnak felirattal vagy lelőköörülményekkel hitelesített szobrászi ábrázolása tudvalevőleg nem maradt ránk. Az irodalomban említett nagyszámú emlékszobor közül, amelyeket rövid ideig tartó egyeduralma alatt Rómában és a görög Keleten emeltek a nagy diktátor tiszteletére, határozottan egyetlen egyet sem mutathatunk ki emlékanyagunkban.¹ Az ikonográfiai kutatás tehát csak éremképekre van utalva, amelyeket a Traianus-korabeli restitutio-érmek kivételével még Caesar életében vagy a halálát követő első két évtizedben vertek, s amelyek ennek folytán hitelességre tarthatnának számot. Annál meglepőbb, hogy milyen szétágazódó és sokféle Caesar-arckép maradt ránk az érmeiken. Külön csoportot alkotnak a legkorábbi (Kr. e. 48—46), hellenisztikus diadochos-arcképek szellemével átjárt nikaiai és korinthosi veretek (Cat. of Greek Coins in the Brit. Museum, Pontus, 31. tábla 13; Corinth 15. tábla 2; Boehringer, 9. tábla 25—27, Röm. Mitt. 1932. 231, 15. kép). Ezután következnek a Kr. e. 44. évi szenátusi határozat alapján két és fél hónap leforgása alatt a diktátor haláláig vert ró mavárosi érmek. A verisztikus stílushagyományokban nevelkedett éremvésők egészen újszerű és különösen nehéz

föladattal találták szemben magukat, midőn egykorú arcképet kellett teremteniök. Annak a józan és száraz fiziognómiai tényközlésnek, amely eddig a mítikus és történeti ősök képmásainál volt szokásos (v. ö. különösen S. Caelius Calvus: Grueber, *Coins of the Roman Republic*, 3, 48. tábla, 22—24; — továbbá Quintus Pompeius Rufus és Sulla: 48. tábla, 15; — Aulus Postumius Albinus: 51. tábla, 6; — M. Claudius Marcellus: 55. tábla, 16, éremképeit), egy már életében történetivé vált egyéniség ábrázolásánál elkerülhetetlenül csődöt kellett mondania. Hogy erről meggyőződhesünk, elegendő egy pillantást vetnünk a Caesar-arckép első — később valamennyi éremverő műhelyben csaknem kánoni érvényű — fogalmazására M. Mettius és Aemilius Buca veretein: Grueber 54, 4, 5, 10, 11, 15 stb. Ezek az erősen öregedő, petyhüdtten redős, minden nemességet nélkülöző arcvonások alig sejtetnek valamit a nagy államférfi szellemi és erkölcsi lényéből. Ezeknek a szegényes emberi dokumentumoknak láttára bizonyára soha se gondoltak volna Caesarra, ha a felirat nem kényszerítene rá!

Aemilius Buca és Flaminius Chilo azonban egyben görög értelemben ki is javították ezt a túlságosan nyers természetközelsége által visszataszító arcképet: Grueber 54, 8 és 55, 13. Az öregség jegyei háttérbe szorulnak, az arcél megneemesedik. Minden tekintetben érezhető a szobrász szintetikus képzelete, akinek Caesar-képmását az éremvésők ebben az esetben nyilvánvalóan mintaképül használták föl. Ezáltal megteremtették Caesar arcképének a jövő művésznemzedék számára is kötelező alapvetését, amely még Q. Voconius Vitulus (Boehring, 9. tábla, 29),

37-ből való veretein is tovább él. Nem sokkal később újabb, alapos revízió meggyerestül ez az arcképtípus, amely azonban csak galliai vereteken maradt ránk, ahol Caesar az ismelt hellenisztikus Augustus-fejjel együtt jelenik meg: Monnaies romaines Impériales, Coll. Vautier-Collignon, Vente Hirsch 1922, 1. tábla, 31; kevésbé jó példány: Coll. Levis, 7, 167. Mindkét arcképnél kétségtelenül szobrászi mintaképeket kell föltételeznünk. A hellenisztikus Augustus-fejnek Brendel által nyert kormeghatározása az új Caesar-arcképet is megbízhatóan a Kr. e. 3. évtized első felébe datálja (G. Brendel: *Ikographie des Kaisers Augustus*, 47, 1. C típus 67. l.). A Caesar-arcképnek ez a fogalmazása, amelyet sem Boehringer, sem Curtius nem vett figyelembe, ikonográfiai és művészi szempontból egyaránt sokkal jelentősebbnek tűnik föl előttünk, mint a Caesar-képmásnak egy másik, ugyancsak galliai érmeken ránkmaradt, kifejezésben és arányokban egyaránt megbízhatatlan és kissé nehézkes monumentalizálása: Grueber 105, 9, 10; Boehringer 8, 7. Itt heroikus, hűvös tartózkodás, ott megragadóan meleg életközelség, amelynél a kifejezés magasztos komolysága a finoman belevegyített mulandóság-jegyek által csaknem tragikus színezetet ölt. Még ha csak futólag vetjük is össze a Chiaramonti-féle Caesar-fej megfelelő arcélével: Röm. Mitt. 47, 1932, 51. tábla, arra a kétségtelen eredményre jutunk, hogy az éremvéső ugyanazon mintakép alapján dolgozott, mint azok a szobrászok, akiknek a Chiaramonti—Pisa-típus nagyszámú másolatát köszönjük. Teljes joggal tartható a legjobb másolatnak a stílusa alapján Claudius-kori fej a vatikáni Museo Chiaramonti-ban. (Röm. Mitt. i. h.

218 skv.; Boehringer 14 skv.) Összehasonlításra különösen alkalmasnak látszik a pompás, bizonyára Claudius-Nero-korabeli portraitfej Nemiből a Museo delle Termeben: *Zadoks Ancestral portraiture in Rome* 20. tábla, 76. l. (hibás datálással). A Torlonia-gyűjtemény Caesarját, amelyet Boehringer tévesen a Mattei-típushoz sorozott be, Curtius helyesen a Pisachiaromonti-típussal hozta kapcsolatba. Az ő datálási javaslatával szemben azonban (Kr. e. 35. körül) a Torlonia-Caesar stílustörténetileg szerintünk csak a Kr. u. 50 táján keletkezett Corbulo-arckép közelében van megfelelő helyen. (Heckler, *Arcképszobrászat*, 199. b) tábla; West, *Römische Porträtplastik* 63, 281; hajkezelésre nézve v. ö. a Kos-ból való szép fejtörédek: West 55, 238).

Egészen eltérően ítéli meg mindkét szerző a Mattei-féle Caesart. (Boehringer 10—11. tábla; E. A. 130—131; ennek a típusnak további képviselőjeként Boehringer a 12—13. táblán a müncheni Residenz Caesar-fejét is közli: E. A. 1000—1001, A. Br. 521—522, amelynél azonban a gazdagabb felületélet és a hajkezelés még sokat megőrzött a régebbi hagyományból. [V. ö. Vatikán, *Sala a Croce greca* 572. sz.; Lippold: *Vatikan-Katalog* 3, 1, 58/9. tábla]. A müncheni Caesart Curtius sem negatív, sem pozitív értelemben nem említi.) Míg Boehringer azt gondolja, hogy ennek a csoportnak az eredetije még az ábrázolt életében keletkezett, addig Curtius az Augustus-kori klasszicizmus különösen jellemző gyümölcsének tartja a Krisztus előtti utolsó évtizedből. Teljes joggal, mert ilyen világtól eltávolodott, józanul magasztos emberábrázolás csak ennek a kornak szellemi légkörében érthető meg. Az egyénileg jellemző je-

gyeknek messzemenő leegyszerűsítése és kiírtása által az arc sokat veszített érzéki melegségéből és megragadó elevenségéből. A mindenható diktátor itt minden emberi sorsból kiragadottan és időtlenné váltan, Divus Juliusként ábrázolva jelenik meg. A Mattei-típus mintaképeként mindenekelőtt az a homlokán csillagot hordó bronzszobor jöhet tekintetbe, amelyet Augustus emeltetett Caesarnak Venus templomában (Dio 43, 45).

A Caesar-képmásnak a Mattei-típustól függő, körülbelül Tiberius-kori megifjított változatát képviseli a Luxburg-féle fej, melynek valódiságát és elnevezését Curtius (Lippold kétségei ellenére is: *Deutsche Literatur-Zeitung*, 1934, 838) kifogástalanul bebizonyította. Túlbecsülésétől azonban óvakodnunk kell. Caesar lényéből valóban kevés maradt meg ebben a betegesen halvány, félénk ifjúfejen. A művész hüvös szívvel és lelkesedés nélkül dolgozott. Caesar az ő számára szubjektumból objektum lett. Ezért nélkülözzük művében az egyéniség felszabadító sugallatának varázsát.

Föltétlen csodálatot érdemel ezzel szemben a nagyszerű acirealei mellkép, amelyet Boehringer vezetett be újonnan a régészeti irodalomba. Egy 1836-ból származó jelentés szerint 1730-ban találták Acireale közelében, egy akroterionnal együtt, amelyen C. IUL. CAESAR felirat volt olvasható. Ez a gyöngye és igen kérdéses külső hitelesítés és a Caesar-fejekre emlékeztető fiziognómiai fölépítés a következő merész kijelentésre csábították a fiatalos hevülettől elkapott szerzőt: „A fej három szempontból fontos: mint Caesar, mint műalkotás és mint egykorú képmás” (20. l.). Művészileg a mellkép kétségtelenül a leg-

mélyebb és a legmegragadóbb emberábrázolások közé tartozik, amelyeket az ókorból ismerünk. Boehringer ikonográfiai következtetései viszont tarthatatlanok. Hiteles, egykorú Caesar-arcképről elszigetelt helyeslések (Rass. Num. 31, 1934, 411—417; Gött. Gel. Anz. 1935, 9. sz. 360/I. l.²) ellenére sem beszélhetünk. Ennek a mellképforma és a stílus egyaránt útjában állanak. Már maga a mellképforma története is megbízható útbaigazítást nyújt a datálásra vonatkozólag, amelyet ez alkalommal csak néhány hiteles példával akarunk szemléltetni: köztársaság vége: Koppenhága 577; A. B. 1153/4; Arcképszobrászat 140; West 17, 65; Augustus-kori: Röm. Mitt. 1935, 41—44. tábla; New-York: Handbook 292. l. 205. kép; Tiberius-kori: A. B. 10077/8; West 37, 155, 157; azután következnek: Vilonius Koppenhágában A. B. 1157/8 és a két Caligula-mellkép New-Yorkban: Handbook 206—207. kép. Az acirealei mellkép csak ide sorolható be, e szerint tehát Kr. u. 40 körül keletkezett.

Ugyanerre az eredményre vezetnek a stílustörténeti megfigyelések is. A Caesar-korabeli éremképeken még töretlen erővel élnek tovább a középítáliei arcképművészet verisztikus törekvései (v. ö. Münch. Jbuch, 1928, 24 skv.). Aulus Postumius Albinus (Kr. e. 45 körül; Grueber 49, 19—21) és Antius Resio (Kr. e. 64 körül; Grueber 51, 6) éremképmásainak stílusfokát a kerek szobrászatból vett példákkal is alátámaszthatjuk: 1. Aquileja, Poulsen: Porträtstudien in nordital. Provinzmuseen, 17—19. kép; 2. Turin, Röm. Mitt. 41, 1926, 190/1, 23—24. kép. Claudius Marcellus éremképeinek (Kr. e. 42. Grueber 55, 16) beható valóságábrázolásához a pompás ve-

lencei portraitfej: E. A. 2564/5, Röm. Mitt. 1932, 201 skv., 1—3. kép, alkotja a legközelebbi párhuzamot. (Ezzel megdől a Curtius által javasolt, ikonográfiaiilag is tarthatatlan, Sullára való értelmezés.) További arcképek Caesar korából: 1. München, Residenz, E. A. 1155/6; 2. Koppenhága 458a, A. B. 1151/2; 3. Woburn Abbey E. A. 3149—3151; 4. Vatikán, Sala a Croce greca, Vat. Kat. 3, 1, 58—59. tábla, 572. sz. (A két utóbbit már a görög szellem fuvallata érte.). Az idézett példák legnagyobb részére jellemző, hogy a fiziognómiai hangsúlyok inkább külsőségesen és keményen jelezzék, mint belsőleg föltételezettek. Inkább sztatikai (maszkszerű), mint dinamikai jellegűek.³ Az acirealei mellképen ellenben Claudius- és Nero-korabeli stíluskövetelményeknek megfelelően a fiziognómiai hangsúlyok festőileg lágyan vannak beágyazva. Az Augustus-kori feszes és szűkszavú formaadás festői föllazítására irányuló törekvés már Tiberius uralkodása végén észlelhető. Megkísérlik a húsos lágy részek és a hullámozó bőrfelület érzékileg meggyőző ábrázolását. Az idevonatkozó példák az úgynevezett Sejanusszal kezdődnek: Arcképszobrászat 191. Ezután következnek a Claudius-képmások érzéki teltségéhez átvezető pompás arcképek Nápolyban: Arcképszobrászat 192 és Berlinben: Blümel, Römische Bildnisse R 32, 13. tábla. Ezzel már eljutottunk az acirealei mellkép stílusának légkörébe és igazolva látjuk a mellképforma alapján nyert datálást.

Az acirealei mellképnek tehát le kell mondania az egykorú Caesar-képmás dicső címéről. Ettől eltekintve azonban szerző és kiadó őszinte köszönetet érdemel-

nek a pompás arcképnek gazdag táblamelléletekkel
fölszerelt értékes közzétételéért.

¹ Bernoulli: Röm. Ikonographie 1, 145 sky.; Boehringer 12.

² Elutasítóan ítéli meg F. Poulsen: Billeder of Pompejus
og Caesar, Koppenhága, 1935, 21 sky.

³ Az eltérő „hellenisztikus” csoport (Cicero, Pompejus)
jobb, ha ez alkalommal figyelmen kívül marad.

NEKROLÓGOK, EMLÉKBESZÉDEK.

Furtwängler Adolf 1853—1907.

(1907.)*

Furtwängler Adolfal, aki tegnap ereje teljességében váratlanul elhunyt, az ókori művészettörténet egyik legkiválóbb munkását vesztette el. Úgy halt meg, mint katona, akit kötelessége teljesítése közben, őrhelyén, fegyverrel a kezében ér a halál. Ott ragadta el a végzet a görög ég alatt, melyet oly rajongva szeretett, éppen midőn Aeginában és Amyklai-ban megkezdett ásatásai befejezésén fáradozott.

Csudásan fegyelmezett, széleskörű tudás, acélozott munkaerő párosult e ritka tehetségű férfiúban valóban művészi látással. Nagy újíto érdeme, hogy Brunn Henrik nyomdokaiba lépve, önálló szemléleti tudománnyá tette az archeológiát, mely addig csak mint a filológia segédeszköze szerepelt. Stíluskritikai alak-elemző és összehasonlító módszerével történeti rendet teremtett az antik művészet emlékei között. Alaki elemzésének bámulatos ereje biztosította nála a módszer sikerét. Így lehetett meg ítéleteiben az a határozottság és az a merész önbizalom, mely könnyen szakított minden hagyománnyal.

Mindjárt első nagy műve, mely 1895-ben *Masterwerke der griechischen Plastik* címen megjelent, korszakalkotó jelentőségűvé lett. Egész új világításban,

* Budapesti Hírlap. 1907. október 13.

formai összefüggésük erejével mutatta itt be a görög szobrászat remekeit. A nagy mesterek alakjai: Pheidias, Polykleitos, Praxiteles szinte új életre kelnek az ő művében. Irodalmi munkássága kiterjedt az antik művészet minden ágára. A gemmákról terjedelmes, állandó becsű munkát írt (*Antike Gemmen*); a görög edényfestés remekeit nagy gyűjteményes vállalatban tette közzé, mely kiállításában s magyarázó szövegének tudományos értékében páratlan színvonalra emelkedett. Legújabbán pedig az Aegina szigetén vezetése alatt lefolyt ásatás eredményét foglalta össze egy hatalmas kötetben (*Aegina, das Heiligtum der Aphaia*). Ez a munka módszerének kitűnőségével, gondos megbízhatóságával mindenkori mintaképe marad a tudományos kutatásnak.

De akik az elhunyt nagy tudós egész munkásságát áttanulmányozzák, még mindig nem ismerik teljesen, még mindig marad Furtwänglerben egy nagy érték, mely nem nyílt meg előttük s ez: az ember. A határozott, erős, szinte érdes külső ritka finom, szinte ideges érzékenységű lelket takart. A műalkotások tartalmát rajongó gyönyörrel, szinte naív, gyermekes örömmel szívta föl magába. Annyira bízott művészi érzékében, hogy önfeledt lelkesedését sohasem vette vizsgálat alá. Eredeti, önálló egyénisége mindenre rányomta bélyegét: írásaira, előadásaira. Az egyetemi tanszéken a legtöbbet adott, amit tanár adhat: saját lelkének művészi élményeit, benyomásait.

Mint általában a kiváló férfiaknak: jó barátja kevés volt, ellensége sok. Gyakran érte kutatásait méltatlan támadás, éles bírálat; kiválóságát azonban mindig és mindenütt elismerték. S ebben a fájdalmas percben, midőn halála hírére vesszük, bizonynyal el-

némul minden más hang s csak a veszteség érzése egyesíti mindazokat, akik hivatva vannak, hogy az ő gazdag örökségét átvegyék és majdan fejlesztve tovább adják.

Hampel József. 1849—1913.

(1913.)*

Minő sajátságos és rideg számítása, kegyetlen játéka a sorsnak, hogy a legtöbb emberi élet számvetését éppen az élet, az ébredés ünnepén, verőfényes tavasz idején zárja le!

Hampel Józsefet is gyönyörű, sugaras tavasznap ragadta el közülünk...

Néhány nappal halála előtt még ott láttuk íróasztalánál, megszokott munkái között, pedig egészsége régóta megrendült. Már a múlt évi római nemzetközi archeológiai kongresszuson aggódva láttuk, hogy a heszéd nehezére esik, régi frissesége nincs meg többé. Önmaga azonban ügyet sem akart vetni a bajra, dacolni próbált vele, ellene szegezte egész szívósságát és akaraterjét s dolgozott tovább, szünet nélkül egész télen át. Így aztán, amitől féltünk, nagyon is hamar bekövetkezett. A meggyöngült szervezet nem bírta el tovább az önfegyelmelés kényszerét s egy szép tavaszi délután megtagadta az engedelmességet — örökre...

Pedig mennyit köszönhetett Hampel József egész életén át a szigorú önfegyelmelésnek! Minő fontos

* Budapesti Szemle. 437. sz. 1913, 294—297. l.

tényezője volt ez tudományos pályájának és sikereinek! Azok közé az emberek közé tartozott, kik a tehetségnek szeszélyeit nem ismerik. Képességeivel, egész szellemi berendezésével mindenkor feltétlenül akart és tudott rendelkezni. Nem volt feladat, mely munkaerejét készületlenül találta. Nincs ága az archeológiai tudománynak, melyben kutató tevékenysége maradandó nyomot ne hagyott volna hátra. Ritka példáját szolgáltatta az egyetemes képzettségű, sokoldalú tudósnak. Minden munkáját ugyanaz a pozitív, elemzésre hajló szellem jellemzi, mely szigorú objektivitásra törekszik. A merész kapcsolatokat és föltevéseket lehetőleg kerülte.

Ilyen gondos, óvatos szellemben tanította évtizedeken át az egyetemen a klasszikus archeológiát. A kutatás menetét, új eredményeit állandó figyelemmel kísérte, ami rendkívül sokat jelent, hiszen működésének ideje emléanyagunk bámulatos meggazdagodásával esik össze. A tanszéken élte át azt a nagy, korszakos változást, mely a klasszikus archeológiát a filológia függvényéből önálló szemléleti tudománynyá, „a filológia egyenrangú testvérévé”^{*} tette. Jól érezte, hogy bár a klasszikus archeológia nem nélkülözheti az írott források tanúságát, tudományunk legfontosabb anyaga mégis az ókori művészet emlékei. Ezeket kell megösmernünk és pedig nem csupán tárgyi és tartalmi alapon, de meg kell értenünk bennük a művészi

^{*} V. ö. Furtwängler Adolfnak a st. louis-i nemzetközi Congress of art and science-on tartott előadását: Die klassische Archäologie und ihre Stellung zu den nächstbenachbarten Wissenschaftsgebieten (Deutsche Revue, Januar 1905), melyben élesen és meggyőzően világítja meg az archeológia feladatát, munkakörét és módszerét.

formák életét is. Ezek a szempontok vezérelték, midőn E. A. Gardnernek a görög szobrászatról írott kézikönyvét a magyar közönség igényeinek megfelelőleg átdolgozta.

Nagy teremtmő munkássága azonban Hampel Józsefet nem az egyetemhez, hanem a Magyar Nemzeti Múzeumhoz fűzte, melynek régiségosztályát közel negyedszázadon át vezette. Oly időben került az intézet élére, midőn még jóformán teljesen egymagának kellett az egész anyag tudományos feldolgozásához hozzálátania. Vasakarata nem ismert akadályt. A gyűjtemény széles mederben mozgó, művelődéstörténeti jellegének megfelelőleg munkásságában hosszú időn át hiányzott az irány teljes egységessége. Tevékenységét a bronzkor emlékeinek összefoglaló közzétételével kezdte meg. A bronzkor kronológiája változhat, de ennek az anyaggyűjtő munkának az értéke azért hosszú időre megmarad. Az ötvösművészet problémái is több ízben foglalkoztatták. A sodronyzománccról írott tanulmányának alapvető jelentősége van.

Ezek az értekezések azonban pályájának csak mellékvonalai. Az ókori és régibb középkori Magyarország művelődéstörténete az a tér, melyen Hampel József munkásságát úttörő és irányító jelentőségűnek mondhatjuk. Ennek a korszaknak a kiépítésén fáradozott páratlan kitartással, ez a tárgy kötötte le érdeklődését legtartósabban. Az ő rendszeres, céltudatos fejlesztésének és gyűjtő munkájának eredménye, hogy a Nemzeti Múzeum római köemlékgyűjteménye és népvándorláskori anyaga ma egyike a leggazdagabbaknak és legtanulságosabbaknak egész Európában. Helyes érzéssel felismerte, hogy azoknak a kultúrrétegeknek a földerítése, melyek e mögött a sok-

szerű és szövevényes emlékműanyag mögött rejlenek, a magyar föld művelődéstörténetének egyik legfontosabb problémája.

Az itt kínálgató munkakör teljesen megfelelt szellemalkatának, mely a művészet emlékeiben is első sorban történeti értékeket keresett. Ilyen alapokon építette föl az eraviscusokról szóló tanulmányát, melyben a fennmaradt emlékek felhasználásával színes képet rajzolt a hazai, római uralom alá került kelta törzsek művelődési viszonyairól. Ezek a kelták nemcsak névben és viseletben őrizték meg nemzeti jellegüket, de sajátos művészi ízlésük is nyomot hagyott a Kr. u. 1. század emlékein. Az ő lelkük éi azokban a tekervényes, csavart menetű ornamentális formákban, melyeknek vonalvezetése a klasszikus kor ritmusérzékétől annyira távol áll s melyek csodálatos életerővel törnek maguknak utat századokon át Európa művészetében. Egyre világosabban látjuk ugyanis, hogy a gótika szeszélyes vonalfantáziájának megteremtésében a Latène-kor művészi hagyományainak is volt még szerepe.

Ugyanez a kultúrtörténeti szempont vezette Hampelt a római köemlékek tárgyalásánál is. Első sorban a vallás- és viselettörténet kérdései érdekelték. Különös kedvvel tért vissza újra meg újra a thrák vallási kultusznak azokhoz a rejtélyes jelentésű emlékeihez, melyek hazánk területén oly nagy számban kerültek elő. Néhány dolgozatában viszont az emlékfajok tipológiai csoportosítását kísérelte meg. A mitológiai domborművekkel, melyek a pannóniai provinciális római művészetnek legbecsesebb emlékei közé tartoznak, csak futólag foglalkozott Intercisáról írott alapvető tanulmányában. Találón adta mindenütt a

mitológiai tartalom megfejtését, de a képtípusok eredetének és vándorlásának kérdésére nem tért ki bővebben. Általán sajnálatosnak kell tartanunk, hogy mint az emlékek avatott ismerője, a provinciális művészet fejlődéstörténetének vitás kérdéseiben részletesebben véleményét sohasem fejtette ki. Így arra a nagyfontosságú stílusváltozásra, mely a Kr. u. 1. század végén a köemlékeken architektonikus fölépítésben és formakezelésben egyaránt tapasztalható s mely kétségtelenül az itáliai hatást felváltó keleti, hellenisztikus elemek beáramlásával kapcsolatos, Hampel munkáiban alig találunk utalást.

A népvándorlási kor emlékeiről írott kisebb tanulmányait 1905-ben megjelent háromkötetes monumentális német művével (*Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn*) zárta le, mely elsőizben ismertette meg a külfölddel a magyarországi régibb középkori leletek gazdag sorozatát. A népfajoknak az a zavaros ide-oda tolódása és áramlása, melynek hazánk az 5—9. századig színhelye volt, természetesen e kor emlékein is visszatükröződik. A kevert, tisztaságában megzavart ízlés termékei között az eligazodás éppen ezért rendkívül nehéz. Hampel örök érdeme, hogy ezt a bonyolult, szövevényes emlékanyagot világos, áttekinthető csoportokba foglalta s történeti indokok alapján a csoportok etnikai és kronológiai meghatározását is megkísérelte. Behatóan foglalkozott az egyes csoportokon belül előforduló ornamentális motívumok elemzésével és eredetével s a motívumok vándorútját meggyőző analógiákkal világította meg. Művében mindent megtalálunk, ami ezeknek az ornamentális formáknak történeti megértéséhez szükséges. Szilárd, megbízható alapot teremtett a jövő kutatás szá-

mára, melynek feladata az lesz, hogy a népvándorlási kor művészi akaratának szintézisét megvonja.

A Nemzeti Múzeumra, melynek Hampel József szellemi hagyatékából az oroszánrész jutott, ez az örökség kötelelességeket is ró. Rajta kell lennie, hogy a pannóniai római kövek s a népvándorlás-kor eddig oly kevésbé méltányolt emlékei, melyeket az elhunyt annyi gondnal és szeretettel gyűjtött, mielőbb méltó keretben kerüljenek a közönség elé. Így majd szélesebb körök is meggyőződnek róla, mennyit köszönhet a magyar archeológia és művelődéstörténet Hampel Józsefnek.

Ipolyi Arnold emlékezete.

(1923.)*

A magyarság különös helyzete magyarázza meg, hogy nemzetünk lelki fejlődésében a történeti jog és a történeti tudat sokkal nagyobb szerepet játszott, mint Európa bármely más népénél. Nagy összeomlások és megrázkódtatások után, midőn nemzeti létünk kockán forgott, íróink és költőink a multban kerestek vigaszt és reményt, hogy a jelenben csalódott nemzet fiaiban ébrentartsák a történeti erők győzelmes erejébe vetett hitet. A 19. század elején az abszolutisztikus és kozmopolita törekvésekkel szemben a kor ro-

* Századok. 57, 1923. 235—246. l. — A Magyar Történelmi Társulat 1923. dec. 27-én tartott, Ipolyi centenáriumát ünneplő közgyűlésén tartott előadás.

mantikus eszmeáramlataitól sarkalt történettudomány is sorompóba lépett. A szabadságharc bukása után pedig a nemzeti történetírás nagy föllendülésével párhuzamosan Toldy Ferenc, Ipolyi Arnold, Henszlmann Imre és Rómer Flóris munkásságukkal alapjait rakják le a magyar irodalom-, művelődés-, régészet- és művészettörténetnek. A nemzeti erőnek ez a hazafias célzat sugallta minden irányú felkutatása teljesen megfelel a nyugaton már idejét mult romantika programjának és gondolkodásának, melyhez különösen Henszlmann és Ipolyit egyébként is szoros szálak fűzik. Művészetelméleti meggyőződésük s Ipolyi történetfelfogása a romantika tanításaiban gyökerezik. Henszlmannra a francia, Ipolyira ellenben inkább a német romantika szellemiránya volt elhatározó befolyással.

Mindkettőjüket, mint a tudományalapítók egész pleiádját munkásságukban az a törekvés hatotta át, hogy a mult emlékeinek felkutatásával és megismeretetésével nemzetükben a történeti tudatot s a történeti erőbe vetett hitet erősítsék és fejlesszék. Ez a törekvés azonban az alapítók közül tán egyben sem volt oly tudatos, mint Ipolyi Arnoldban, akinek egész széleskörű munkásságát és sokoldalú kezdeményezését a Magyar Mythologia megírásától a Képzőművészeti Társulat élén kifejtett tevékenységéig ez a törekvés vezérelte és irányította. A történelem mint cselekvések és alkotások története felfogása szerint csak akkor tölti be hivatását, ha nem csupán önmagáért műveli a multat, nem csak ismereteket közöl, hanem egyben cselekvésekre és alkotásokra is ösztönöz, mert „holt a történet még oly bő, élénk és tanulságos anyaga is, ha azt az élet vonatkozásaival nem kötjük.

össze“. (3., 194.)¹ E tanításnak megfelelőleg Ipolyi egész életében nemcsak kutatott, nemcsak új adatokat és szempontokat tárt fel a mult ismeretéhez, hanem tán még ennél is fokozottabb mértékben nevelt és alkotásokra ösztönzött. Ha kultúrpolitika céltudatos kezdeményezést és szervezést jelent a nemzeti műveltség szolgálatában, úgy Ipolyi kultúrpolitikus volt a legjavából. Nem üres retorikával, nem csillogó jelszavakkal, nem szemfényvesztéssel, hanem odaadó munkával, bátor kezdeményezéssel és nemes példaadással szolgálta hazáját. Ebben van munkásságának nemzetetikai jelentősége.

A történet lényegének felfogásában nálunk Ipolyi működése hozza meg azt a súlyponteltolódást, mely a pozitivizmus tanainak megfelelőleg a történet lényegét nem „az állami és hadi akciókban“, dinasztiák és népek külső sorsának elbeszélésében, hanem a műveltség fejlődésében, a kollektív tömegmegjelenésekben látja. „Nem lehet többé kétségbe vonni, — mondja az 1885-i történelmi kongresszus alkalmából tartott megnyitó-beszédében —, hogy a nemzetek kulturái kérdése immár azok létkérdésévé vált.“ (3., 235.) Ha a kultúrtörténetnek ilyen önálló, a politikai történettől szinte mesterségesen elszigetelt beállításával és művelésével híven követte is a pozitivisták történetfelfogás irányításait, a történeti erők sorában a nemzeti eszmét s az erkölcsöt nem volt hajlandó feláldozni. Meggyőződése szerint „a legfőbb nemzeti tényezők egyike az államban és társadalomban a nemzettestben a közös eszmények kultusza“. (3., 255.)

¹ Ipolyi Arnold: Kisebb munkái, 5 kötet, Budapest, 1873—1887.

Csaknem félszázaddal a trianoni béke előtt fejtegeti, hogy a történeti jogcím a legerősebb jogcímek egyike, s képtelenségnek bélyegzi ama „népfaj-eredeti vagy nemzetiségi eszmét, mely a történeti, politikai és állami nemzetegységi összetartozás elvét szem elől téveszti“. A magasabb életképességgel összekötött erkölcsi és műveltségi túlsúly, „... a történetfolyam az, mely nemcsak jogosít, hanem képesít is a létre s egyszersmind a nemzetek mai magasabb történetjogát képezi“. (3., 23—24. l.)

Az organikus történetfejlődés legerősebb rúgóját a romantikus és történeti iskola felfogásának megfelelőleg a nemzeti szellemben látja. Élesen szembefordul a történelmi materializmussal s nem hajlandó követni „ama históriai fatalizmust, mely a nemzet történetét a természettani szabályok egy ágának tekinti s ezzel a históriának új törvényt és célt akar nyitni. Mert akik valami végzetnek adják magukat előre oda s nem készek küzdeni a végzet ellen, azok a végzet áldozataivá lesznek“. (A Magy. Műtört. Emlékek tanulmánya, 80. l. Századok, 1878.)

A fizikai vagy akár pszichikai félszeg törvények keresését éppúgy elítéli, mint a történelmi ideológia meddő spekulatív irányait vagy az újabb kor nyugtalan és kóros társadalmi elméleteit. (3., 236/7.) „Tart-hatatlanok és kivihetetlenek — írja — az újabb filantrópiái elméletekkel oktrojált szocialisztikus és kommunisztikus tanok, melyek az eszményi egyenlőséggel az emberi szabadságot és egyéniséget tönkretehetik, de az emberiség és társadalom igényeit éppen ezért sohasem elégíthetik ki. A római lex-agraria vagy Menenius Agrippa munkamegtagadó sztrájkja óta Fourierig és St. Simonig vagy akár Cabetig, Blan-

cheig és Rospallig képesek voltak az államokat fel-forgatni, de nem újabb és boldogabb társadalmakat alkotni."

A történet nagy kérdéseit nem természetjogi vagy bölcséleti, hanem csak gondos részkutatások alapján tartja megoldhatóknak. Sürgeti a levéltárak rendszeres átkutatását, de egyben hangsúlyozza, hogy a rész-igazságok utáni kutatás lázában a nemzeti történelmi élet magasabb elveit és irányait nem szabad szem elől téveszteni. De nemcsak programot ad, hanem példaadásával maga is előljár. Levéltári munkássága bátran tekinthető a magyar művelődéstörténet-tudomány alapkövetelményének. Ipolyi teljes mértékben tisztában volt azzal, hogy nemzeti multunk emlékeinek rendszeres felkutatása olyan feladat, mely egy ember erejét messze meghaladja, s csak szervezett munkával oldható meg, mely az egyéntől fegyelmet, alkalmazkodást és önmegtagadást kíván. Erre a rendszeres, megszervezett munkára való hajlandóság hiányát nem egyszer panaszolja, pedig több eredményre vezetne, mint a nálunk dívó kapkodás és ötletszerű egyéni kezdeményezés.

A történeti megismerés egymagában Ipolyi számára nem volt végcél. A multban mindenütt emlékekben és intézményekben a nemzetegyéniesség jegyeit és sajátos megnyilatkozásait kereste, hogy általuk a nemzeti érzés és öntudat számára új erőforrásokat nyisson. A történeti tudat nemzetfenntartó erejébe vetett hittel lelkében szegődött a nemzet szolgálatába s kereste számára a nyilvánosságot, a termékenyítő kapcsolatot a nemzet szélesebb rétegeivel. Jellemző, hogy kutatási eredményeinek közlésére rendszeren a legszuggesztívebb irodalmi formát: a beszédet választotta s hogy

a nyújtott történelmi áttekintések tanulságait rendesen igyekezett a jelen aktuális problémáival kapcsolatba hozni s ezek megoldására értékesíteni. Tárgyválasztásában is mindenkor szerencsés érzékkel alkalmazkodott a helyhez s a közönség igényeihez. Rimaszombaton a magyar nemzetegység és államnyelv alakulásáról, Pozsonyban a magyar iparélet történeti fejlődéséről, Marosvásárhelyt, a székelyek földjén a magyar hadtörténelem tanulmányáról beszél, Besztercebányán a város műveltségtörténeti vázlatát rajzolja meg, Kassán pedig a magyar műtörténeti emlékek tanulmányáról szóló hatalmas beszédével nyitja meg a Történelmi Társulat vidéki nagygyűlését.

Ipolyi felfogása szerint a történelem nemzetnevelő etikai hivatása nem merül ki a nemzeti múlt kincseinek öntudatfejlesztő föltárásában. A történelem a múlt példáival nemcsak tanít, hanem egyben a jelen fokozottabb és tisztább megismerésére képesítve, a nemzetélet érdekében alkotó munkára is ösztönt és irányítást nyújt. Ipolyi lelkében a múlt ismerete nem üres szólamokba torkollott, hanem cselekvő és teremtő hazaszeretetté tüzesedett. Tudományos eredményein keresztülgázolhat az idő, de mint célkitűző és kezdeményező örök időkre beírta nevét a magyar tudomány és kultúra történetébe. Programja jó részének megvalósításával ma is még adósai vagyunk. Amiről 1877-ben panaszkodik, hogy fiaink idegenkednek az ipari pályáktól, hogy gimnáziumaink nagy száma mellett nincsenek szakiskoláink, hogy az értelmi pályákra való özőnlés következtében a hivatalnoki proletariátus veszélye fenyeget, napjainkra is érvényes. (3., 81. skv.) Amire a nemzet csak későn eszmélt rá, azt Ipolyi már 1885-ben világos szemmel fölismerte. Már ekkor föl-

emeli intő szavát az idegen elemek beáradásával szemben, „melynek befolyása már a közéletben is föltűnedez, amint a sajtóban, az iskolában, a katedrán, hogy ne mondjam a bíróban jelentkezik, hol a kevésbbé szorgalmas vagy jóval kényelmesebb magyar vagy hazai elem előtt könnyen helyet talál és maholnap már bizony iskolája is lesz vagy hogy már van is“. (3., 251/2.) Aggódó lélekkel figyelmezteti nemzetét, nehogy „egykedvű s a nemzettörténeti szellemtől nem lelkesedő vagy éppen idegen érzetű és irányú tanár kezébe jusson a hazai történelem tanítása, oly időben, midőn már az ifjúság utilitárius hasznossági realizmusa sem éppen rokonszenvez a tárggyal vagy csak nem könnyen képes általa lelkesedni“. (3., 251—254.) Talán Ipolyi volt az első, aki nálunk a tudományos nevelésben a nemzetközi felelősség nagy etikai és serkentő jelentőségét hangsúlyozta s a történet-tanítás terén intenzív szemináriumi munkásságot követelt. Ezek a messze előrevilágító szempontok vezették akkor is, mikor kassai beszédében monumentális műemlékstatisztikánk elkészítését sürgette s a feladat megoldására programot adott. Amit nálunk emberek megítélésében is oly gyakran szem elől tévesztenek, fölényes hiperkritika és lekicsinylés helyett meglévő értékeink szeretetére és megbecsülésére intette nemzetét. „Azért, hogy nincsenek világgraszoló nagy alkotmányaink, azok, amelyekkel bírunk, képezik a mi világunkat. Mert ezek megfelelnek nemzetünk világszerepének“. (79. l.) Mint refrain tér vissza újra meg újra beszédeiben a követelés: Őrizzük, tartsuk fenn emlékeinket, gyűjtsük össze töredékeinket, nehogy végleg elveszenek s ezáltal is üresebb legyen a mult, szegényebb a jelen és kétesebb a jövő! „Föl

kell venni egy vidéket, megyét, annak területét, sorba járni minden templomát, emlékét, lelhelyét, kastélyát és várát. Ezek leírásánál tájékozunk kell magunkat előbb a helyről szóló legrégibb adatok, okmányok éve, annak története, helyirata s egyház-vizsgálati könyveinek régibb adatai följegyzésével. Inventálni azután s a leírásban teljes műtörténeti tanulmánnyal ismertetni annak emlékeit. Míg ez meg nem történt, nagyobbára mégis csak tapogatózunk . . . “

(63. l.) Hiába volt minden sürgetése és intelme, nehogy elkéssünk. Ma, midőn országunk műemlékekben leggazdagabb részeit elszakították tőlünk, keserűséggel kell megállapítanunk, hogy a Műemlékbizottság a műemlékek megbízható statisztikájával 50 zavartalan esztendő után is adósunk maradt. Legyen végre bátorságunk bevallani, hogy a 60-as—70-es évek alapító nemzedéke által kitűzött nagy koncepciójú programmok be nem váltása, a zátonyra került kezdeményezések egész sora a legsúlyosabb vádirat a következő nemzedékek részkutatásokba elaprózódó, fölényes rendszertelenségével szemben.

Ipolyi gondja a múzeumiügyre is kiterjedt. Sürgeti az elkallódás veszélyének kitett ingó műemlékek rendszeres gyűjtését. Amennyiben egyes történetileg fontos darabok nem volnának megszerezhetők, úgy azokról legalább gipszmásolatot kellene a tervbevett állami főszőntőde útján a múzeum részére készíttetni. Antik gipszgyűjteményre is gondol s annak helyét a Művészeti Akadémiában jelöli meg. Több ízben is hangsúlyozza a vidéki múzeumok megteremtésének nagy fontosságát s a műemlékek konzerválására vonatkozólag tájékoztató füzetek kiadásának kezdeményezésével kíván az elhanyagolt műemlékvédelem ügyének segítségére sietni.

A nemzeti műemlékek elhanyagolását a múltban a pozitivizmus bűnének minősíti, „mely mindig kizárja a magasabb eszmei emelkedést, a transzcendentális eszményi irányt“. Itt Ipolyi nyilván a felvilágosodás korára céloz, mely mint tudjuk, a francia nemzeti művészet, a gótika ellen a legélesebben állást foglalt. Boileau, La Bruyère, Rousseau, Montesquieu s utóbb Quatremère de Quincy a gótikában csak a barbárság, a rossz ízlés s a rendszertelenség szellemét látták. A 19. század első tizedeiben a tudomány és művészet újra fokozott megértéssel fordul a nemzeti múlt, a középkor emlékei felé. Ezt a romantikus eszmeáramlatot az európai tudományban Mertens, Boisseré és Viollet le Duc képviselik. Tanításaik egyik pozitív eredménye a műemlékvédelem intézményes biztosítása. Franciaországban már 1830-ban megtörténik az első lépés, amikor Guizot L. Vitet-t a történeti műemlékek inspektorává nevezi ki. Hét esztendővel utóbb felállítják az állami műemlékbizottságot. Ez a nagyarányú szellemi mozgalom az, melynek Ipolyi nálunk már az ötvenes években apostolává szegődik, s amelynek erőteljesen nemzeti és történeti iránya művészeti felfogásában és művészetpolitikai kezdeményezéseiben is híven tükröződik.

A romantika tudományos és művészi meggyőződésének megfelelőleg Ipolyi a középkor művészetének rajongója. A gótikát tartja a nagy monumentális művészet kulminációjának, mert „e stílusban minden megvolt, ami a lángész nagy koncepcióját s a tökéletes alkotást jellemzi. Az eszme nagyszerűsége, szépsége és magasztossága, a tervezet merészsége, a számítás és megoldás matematikai biztonsága.“ (Magy. Műtört. Emlékek tanulmánya, 39. l., Századok, 1878.)

A hazai művészet középkori emlékeinek felkutatására szívbéli vonzalma mellett főként az a meggyőződése ösztökéli, hogy ez a művészet hazánkban nem volt pusztán import, hanem e korszakban volt sajátos nemzeti műirányunk és műízlésünk, melynek megismerése nemzeti öntudatunkat erősítheti s melynek tanulmánya révén nemzeti művészetünk újabb iránya is fölemelkedhetik kozmopolitizmusából. A nemzeti elem hiánya az, mely a későbbi korok művészetével szemben éles kritikai állásfoglalásra készíteti, teljesen megfelelőleg a nemzeti érzéstől vezérelt romanticizmus történeti igazodásának. Az érett renaissance-művészetben kifogásolja, hogy „a klasszikus művészetnek nem annyira előtte ismeretlen lényegét, mint inkább alakzatai és ékítményei külső műídomát és rendszerét kezdi korcsosodott példányai szerint utánozgatni vagy hasznosítgatni“. „A cikornyás, gyötrött barokk és rokokó-idom csak a renaissance-ízlés elkorcsosodott kinövései. Ami e korszakokból egész hazánkat ellepve fennmaradt, „elrontva még régibb, nemesebb műemlékeinket is újjáalakításával vagy csak toldozásai- és foldozásaival, mindez szót sem érdemel, hacsak nem keményen kárhoztatót“. (1., 16., 69—71. l. és Magy. Műtört. Emlékek tanulmánya, 53. l.) Az a nemzeti szempont mindenhatóságára fölépített egyoldalúság, mely e sorokban megnyilatkozik, Ipolyinál nemcsak mímelt divat, hanem hit és meggyőződés, melynek szolgálatában az igazságkeresés szent hevületétől sarkalva töltötte életét. A tudománynak vannak napszámosai és vannak hívői. Ipolyi határozottan az utóbbiak sorába tartozott. Ezek azok, akiknél az egyéni emelkedettség még tévedéseikkel szemben is tiszteletet parancsol.

A középkori nemzeti műidomba vetett hitét évtizedekre terjedő szorgos kutató munkával igyekezett igazolni. Középkori építészetünk és szobrászatunk emlékein mindenütt kereste a helyi jegyeket s levéltári kutatásai nyomán egész sor magyar mesternév lett ismeretes. Ha megállapításai egy részét a módszertanilag fejlettebb és nagyobb anyagismerettel rendelkező újabb művészettörténeti kutatás kénytelen is volt revidálni, az kétségtelen, hogy a hazai művészettörténet feladatait helyesen jelölte ki s célkitűzése ma is érvényes. Tévedései is csak kötelességeinkre figyelmeztetnek. Nagy érdeme, hogy a művészettörténeti tanulmányoknál a levéltári kutatásokon felépülő szigorú történeti alapvetés szükségességét nemcsak hangsúlyozta, hanem példaadásával egyben be is bizonyította. Nemzeti művészetünk megoldatlan problémáinak tisztázására „az alkalmi, rendszertelen, diaspor munkálkodás helyett” rendszeres munkát követel, melynek megindítása érdekében külföldi példákra hivatkozva, pályadíjak kitűzését sürgeti. (3., 248/9. l.)

Hogy a középkor műemlékeinek kultusza nála nemcsak tudományos meggyőződés, hanem a szív ügye is volt, ezt gyűjtő tevékenysége is igazolja, hol egyéni vonzalmát szabadon követve, kizárólag a 13—15. század emlékeire szorítkozott. Különösen a sienai festőiskola mélyérzelmű liraisága ragadta meg. Szépművészeti Múzeumunk ez iskola alkotásainak egész sorát köszöni az ő nemes áldozatkészségének. Hont vármegye fia a német középkor emlékei iránt sem lehetett közömbös. Gyűjteményében R. Frueauf, Schüchlin és Zeitblom, a liesborni s a lywersbergi passió mestere is helyet találtak. Írásaiban több ízben

is nagy megértéssel szól a középkori német szárnyasoltárok szépségéről. Elítéli az újkor színtelen szobrászatot kedvelő „félszeg esztetikai ízlését“. A középkori szobrászat polychromiájában nemcsak a külső pompát, hanem egyben a jellemzés eszközét is látta, mert „csak ezen színezés által volt teljesen elérhető a középkori keresztény művészetet jellemző szellemítés, a gyengédebb és finomabb érzések ábrázolása... Ehhez járul még, hogy ezen fafaragványok többnyire festői dús csoportozatokban vannak előállítva, ami már a megkülönböztetés és jellemzés végett is a színek használatát, a festészeti elemet mintegy föltételezi és megkívánja“. (1., 150. l.)

A német klasszicizmus és romantika tanításainak megfelelőleg a művészi emlékek megítélésében a tárgyi hierarchia Ipolyinál fontos szerepet játszik. Felfogása szerint csak az oly alkotás érdemli meg a műemlék nevet, „mely a köznapi élet természetes tárgyain túl, vagy éppen az eszményi alakítás magaslatáig emelkedik.“ (1., 69—70. l.) A műalkotásban nemcsak formát, hanem tartalmat is kell keresni. A művészet hivatása, hogy bennünk magasabb érzéseket keltsen föl, ez pedig csak úgy lehetséges, ha benne a formai tökély jelentős tárggyal és jellemzetes tartalommal párosul. Ez az alapjában romantikus meggyőződés vezette Ipolyit kora művészetének megítélésében s abban a művészetpolitikai irányító tevékenységben, melyet a Képzőművészeti Társulat élén, mint annak elnöke kifejtett. A Történelmi Arcképcsarnok s a Magyar Művészeti Akadémia felállítását innen kezdeményezte. (5, 237.) A nemzeti kultúra nagy kérdéseiben kicsinyes pénzügyi aggodalmakat nem ismerő Trefort mindenkor

nagy megértéssel fogadta Ipolyi kezdeményezéseit s igyekezett azokat lehetőleg valóra váltani.¹

A Képzőművészeti Társulat élén elmondott elnöki megnyitóinak állandóan visszatérő tárgya és vezérgondolata: a magyar nemzeti művészet megteremtése, mely művészi jellemzéssel a nemzet valódi, belső jellegét juttassa kifejezésre. Éppen ezért elítéli a modern festészetben divatos alacsony, selejtes tárgyakat, valamint azt a törekvést, mely a nemzeti elemet csak feltűnő külsőségekben keresi. A nemzeti irány megerősödését a magyar történeti és egyházi festészet föllendülésétől várja. Történeti tárgyú pályázatok kiírásával igyekszik évről-évre e célt előmozdítani. A történeti igazságot a művészetben nem a történelmi aprólékosságokban, a külső hi-telességben, hanem a történeti szellem hathatós kifejezésében látja. (5. 352.) A magyar hősmondák, regék s a magyar történet képeivel kívánja középü-

¹ Hadd álljon itt igazolásul és tanulságul néhány sor abból a levélből, melyet Trefort 1881 április 26-án Ipolyihoz, mint a Képzőművészeti Társulat elnökéhez intézett: „ . . . Nagy csalogás azt hinni, hogy a népeket képzőművészetek által nevelni lehet, ha a művészetet a múzeumokban és gyűjteményekben fogvatartjuk. A művészetet be kell vezetni a középületekbe, a templomokba, az iskolákba, a nyilvános terekre és sétahelyekre. Ismerem az ellenvetést: szegények vagyunk, nincs pénzünk! Ez a folytonos refrainünk mindennél, amit nem akarunk, vagy amihez nem értünk; de valamely kedvenc eszményünk vagy előítéleteink érvényesítésére van pénzünk! . . . Excellenciád is érezni fogja, hogy eszméink és törekvéseink a képzőművészet terén azonosak. Részemről abban biztosítékát találom helyességüknek s reményt merítsek sikerök iránt. Csak ne féljünk az akadályoktól s tartsunk ki mindegyikünk a maga körében s az eredmény, habár lassan, de meglesz elmaradhatatlanul . . . ”

leteink falait bēnépesíteni, hogy szemléletük révén az etikai emelkedettség s a történeti érzék a nemzetben megerősödjék. Ezért emelte fel szavát Lotz operaházi mennyezetfreskójának tárgyválasztása ellen. Sajnálatosnak tartja, „hogy a festőnek ily fényes téren nem volt nemzetéhez egyéb mondanivalója s eszmeszegényen elkopott és elfakult antik allegóriákat és mitológiaiakat nyújtott”. (5, 404—5.)¹ A nyers, realiztikus irányt a történeti festészet terén is elítélte. Nem vitatja a modelltanulmány jogosultságát, de ez csak részlet; „az egészlet csupán a természeti anyaggal párosult kifejezés, az eszményi emelkedettség ihlete képezi”. (5, 333.) Az eszményinek a természethűvel való magasabb szintézise a művészet legmagasabb hivatása. Az a nagy szerep, mely Ipolyi művészeti felfogásában a tárgy s az eszmei tartalom jelentőségének, a művészet etikai nevelő hivatásának jutott s mely őt Cornelius, Rethel és Kaulbach gondolatművészetének csodálójává tette, nem csupán a német klasszicizmus és romantika szellemi öröksége, hanem benne gyökerezik egész munkássága alapgondolatában, mely minden rendelkezésre álló eszközzel a történeti érzék és történeti tudat erősítését kívánta szolgálni.

Méltó örököse volt azoknak a nagy magyar fő-

¹ Nem érdektelen megemlíteni ebben a kapcsolatban, hogy Leon Battista Alberti nyomán Leonardo da Vinci is a történeti festészetben látja a művészi tevékenység csúcspontját, mert az alkotó művésztől a legnagyobb sokoldalúságot kívánja. (Trattato 2. 107, 178, 186; 3. 280, 357, 373, 377, 380). Ezzel szemben a mesterkélt allegóriát a festészet leggyarlóbb részének mondja (la piu debole parte della pittura. Trattato 2, 52).

papoknak, akik áldozatkész cselekvéssel és munkával szolgálták nemzetük kultúráját. Élete nem volt szegény sikerekben, de külső emelkedése lelki emelkedettségének szintjét sohasem haladta meg. Egyéni ambícióktól túlfűtött, lelki egységében megrendült, iránytvesztett korában a világnézeti egyensúlyozottság és etikai emelkedettség szellemét képviselte. Ez adja meg írásainak a kissé terjengős, szétfolyó előadásmód ellenére is a lebilincselő, szuggesztív varázst. Nem érte be a zárkózott tudós élettel, lelkében olthatatlanul égett az alkotás és cselekvés vágya, a „lármás föllépéshez azonban nem értett oly időkben, midőn a tért a retorok és szofisták, vagy az üzérek és kalandorok foglalták el, kik a jövő politikája nagy eszméinek hirdetésével, vásárra hozott hazafiságukkal túlárverezik a józanabbakat és kiknek, mint egy francia államférfi mondja, hasonlóan a jósokhoz és charlatanokhoz, csak a politikai köznyomor idején van legnagyobb hitelük”. Még inkább irtóztott egész nemes valója „amaz aljas indusztrializmustól és szennyes spekulációtól, mely a minél zsírosabb állások kiválogatását tűzte céljául”. (5, 88.)

Ipolyi a munkás és cselekvő hazaszeretetnek ki-magasló példaképe.

Tudományos munkásságának eredményeit s kulturpolitikai kezdeményezéseinek jelentőségét mi ma a történet távolából tisztábban látjuk és helyesebben ítéldhetjük meg, mint kortársai. Amilyen elfogult volt életrajzírójának, Pór Antalnak fenntartás nélküli, erősen szubjektív magasztalása, éppoly igaztalan a zsugorító kritika éleselméjű mesterének, Gyulai Pálnak nyilván célzatos aláértékelése, mely-

lyel Ipolyi történetirői hivatottságát tagadásba vette. (Bírálatok 327—328. l.)

Nemzeti művelődéstörténetünk tudományos megalapítóját érte ez a vád, akinek igazságszereteténél talán csak honszerelme volt nagyobb s akinek lelke az adatok és tények világából olykor a történelmi intuíció magasságaiba emelkedett.

1879-ben Marosvásárhelyt tartott elnöki megnyitó beszédében, miután a magyar hadi szervezet és hadviselés történetéről képet adott, tekintete a jelenbe fordul s fölpanaszolja a magyar hadi erények elapadását, minthogy a nemzet fiai a hadiszolgálatból idegenkednek. Vallásos lelkének eszményhitével sóvárgó bizalommal reméli, hogy tán eljön egyszer az idő, midőn talán mégis megszűnnek a harcok, „midőn egyszer a társadalom a vallás és morál szent elveit egészen sajátjává tette” (3, 223.), de addig, amíg a népek sorsát háborúk döntenek el, nekünk is föl kell készülnünk a nagy küzdelemre, melyben Magyarország lesz a legtöbb veszteni valója. „Úgy látszik, hogy a végzetes nagy dráma, mely nemzetünk győzelmes föllépésével egy ezredév előtt kezdődött Európa színterén, annyi véres felvonás és csataepizód után most, egy ezredév után fog végjeleneteiben lejátsszatni. Ne adja Isten, hogy befejezése végzetes tragédiává legyen”. (3, 196.)

A tragédia bekövetkezett. S mi ma a rettenetes összeomlás után, melyet Ipolyi prófétai lélekkel megsejtett s melynek fenyegető veszedelmétől óvni próbálta nemzetét, ismét visszatérünk a mult nagy erőforrásaihoz, hogy innen merítsünk hitet és erőt. Ez a történelmi kutatás háború utáni nagy föllendülésének pszichológiai magyarázata. S amikor a Törté-

nelmi Társulat ebben a kutató munkában az élen halad, egykori elnöke szellemében jár el, kinek lelkében szilárd volt a hit a történeti tudat nemzetfenntartó erejében. Ez a megindult, nemzeti szellemtől áthatott tudományos munka s annak intézményekkel való biztosítása a legméltóbb áldozat Ipolyi Arnold emlékének!

Hekler Antal Irodalmi Munkássága.

Összeállította: Erdélyi Gizella dr.*

I. ANTIK MŰVÉSZET.

1. *Alkamenes-tanulmányok.* AÉ. 1905. 97—113., 2 t.
2. *Alkamenes (Phidias tanítványa).* AÉ. 1905. 333—359.
3. *Hephaistos visszatérése. (Festett görög harangkráter a Louvreban.)* AÉ. 1906. 97—110., 1 t.
4. *A nő a görög művészetben.* Uránia, 7, 1906. 49—55.
5. *Neuerwerbungen in der Münchener Glyptothek.* Allg. Zeitung. München. 1906. Nr. 431. 18. Sept.
6. *Ruhás római női szobrok Augustus és a Claudiusok korából.* AÉ. 1907. 130—140, 5 t.
7. *Ruhás római női szobrok a Flaviusok korától kezdve a császárság végéig.* AÉ. 1908. 13—24., 2 t.

* Rövidítések: AA: Archaeologischer Anzeiger. — AÉ: Archaeologiai Értesítő. — (B) PhW: (Berliner) Philologische Wochenschrift. — BpSz.: Budapesti Szemle. — JNMN 1908: Jelentés a Magy. Nemzeti Múzeum 1908. évi állapotáról. — ÖJh: Österreichische Jahreshefte. — SzMÉk: Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. — Bp.: Budapest. — t.: tábla.

8. *Römische weibliche Gewandstatuen.* Inaugural-Dissertation. München, 1908. 60 l.
9. *Weiblicher Kopf in Spalato.* ÖJh. 11, 1908. 115—117.
10. *Über eine römische weibliche Gewandstatue.* ÖJh. 11, 1908. Beiblatt, 195—198.
11. *The Greek statue from Trentham.* Burlington Magazine, 1908. June, 156—57.
12. *Antik diszedények.* JNMN 1908. 235—242., 2 t.
13. *Archaeologiai kutatások a külföldön.* AÉ. 1908. 372—376.
14. *Archaeologiai kutatások a külföldön.* Ókor. AÉ. 1909. 63—67., 272—279.
15. *Römische weibliche Gewandstatuen.* Münchener Arch. Studien dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet. München, 1909. 109—248.
16. *Szobormásolás az ókorban.* BpSz. 1909. 39—56.
17. *Archaeologiai kutatások a külföldön.* AÉ. 1910. 363—377.
18. *A görög temető művészete.* JNMN 1910. 355—369.
19. *Monumenti funerari greci in Copenaghen.* Ausonia, 5, 1910. 1—12, 2 t.
20. *Alexandrinische Aphroditestatuetten.* ÖJh. 1911. 112—120.
21. *Weibliche Gewandstatue. Rom, Palazzo Doria.* Brunn: Denkmäler, Taf. 633—34. München, 1911. Bruckmann.
22. *Weibliche Gewandstatue. Rom, Palazzo Doria.* Brunn: Denkmäler, Taf. 638—639. München, 1911. Bruckmann.
23. *Archaeologiai kutatások a külföldön.* AÉ. 1912. 67—79.
24. *Történelmi művészet az ókorban.* JNMN 1912. 388—391.
25. *Görög szobrászat.* Kny. Révai Nagy Lexikonából. Bp., 1913. 1—9.
26. *Új adatok a görög szobrászat történetéhez.* BpSz. 1914. 65—73 és 245—255.

27. *A berlini görög istennőszobor*. Vasárnapi Ujság. 1916. 23. sz. 356.
28. *Műtörténeti jegyzetek*. I. Ókori keleti népek művészete. Bp., 1916. 55 l. — II. Kisázsiai népek művészete. Aegaei kultúra. A görög művészet kezdete. Bp. 1916. 62 l. — III. A görög művészet története Kr. e. 460-ig. Bp., 1917. 77 l.
29. *Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatuen*. ÖJh. 19—20. 1919. 190—241.
30. *A klasszicizmus jelentősége és térfoglalása az ókori művészetben*. (Ausbreitung u. Bedeutung des Klassizismus in der antiken Kunst.) Bp. (Budavári Tud. Társaság) 1921. 43 l.
31. *Eukleides*. ÖJh. 21—22, 1922. 120—122.
32. *Zum Relief aus dem attischen Ölwalde*. ÖJh. 21—22. 1922. Beiblatt, 511—514.
33. *Pheidias művészete*. Bp., 1922. 47 l., 32 k.
34. *A görög kultúra világhatalma és világjelentősége*. Napkelet, 1923. 740—748. és kny. 1—12.
35. *Újabb műkincs-leletek*. Napkelet, 1923. 284—286.
36. *Die Kunst des Phidias*. Stuttgart, 1924. 151 l.
37. *Heroszok a levéltárban*. Nemzeti Ujság, 1926. jún. 14.
38. *Miszellaneen zur griechischen Plastik*. Jb. d. Inst. 42, 1927. 63—74. és 1—8. mell.
39. *Studien zur hellenistischen Plastik*. Antike Plastik. W. Amelung zum 60. Geburtstag. 1928. 86—89., 7. t.
40. *A leideni Dionysosfej*. — *Der Dionysos von Leiden*. Henszlmann-Lapok. 6, 1928—1929. 1—6. — Német része: Oudheidkundige Mededeelingen uit's Rijksmuseum van Oudheden te Leiden. Nieuwe Reeks, 11, 1930. 14—19.
41. *Antik művészet*. Budapest, (1931. Könyvbarátok) 183 l.
42. *A Giustiniani-Athena új megvilágításban* Petrovics Elek Emlékkönyv Bp., 1934. 18—20., és 6 t. (Neues zur Athena Giustiniani, 147—150.)
43. *Pindaros-fordítások*. Napkelet, 1923. 229.

II. ANTIK PORTRAITMŰVÉS ZET.

44. *Két római császárfej.* AÉ. 1906. 330—337.
45. *Flavisch-traianische Porträtstudien.* Allg. Zeitung. München 1908. No. 10. 21. Jan.
46. *Griechischer Porträtkopf.* ÖJh. 12, 1909. 198—206., 1 t.
47. *Az antik arcképszobrászat remekei.* JNMN 1911. 214—221.
48. *Weiblicher Porträtkopf aus Albanien.* ÖJH. 15, 1912. 68—75., 2 t.
49. *Die Bildniskunst der Griechen und Römer.* Stuttgart, 1912. XLVIII l., 311 tábla és 313—336. l.
50. *Portraits antiques.* Paris (Hachette) 1912.
51. *Greek and Roman portraits,* London, 1912. (Heinemann).
52. *Görög és római arcképszobrászat,* Budapest, 1913. L l., 311 tábla és 313—340. l.
53. *Hellenistischer Porträtkopf im Nationalmuseum zu Athen.* ÖJh. 18, 1915. 61—65.
54. *Isteneszmény és portrait a görög művészetben.* A Konstantinápolyi M. Tud. Intézet Közleményei, 2. füz. Bp.-Konstantinápoly, 1917. 18.
55. *Götterideale und Porträts in der griechischen Kunst.* Mitt. d. ung. wissenschaftl. Instituts in Konstantinopel. Heft 2. Bp.—Konstantinopel. 1917. 18 l.
56. *Studien zur römischen Porträtkunst.* ÖJh. 21—22, 1924. 172—202.
57. *Beiträge zu einer Ästhetik der griechischen Porträtkunst.* Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch. 4, 1926. 52—58.
58. *Zur griechischen Porträtkunst.* Zeitschrift f. bild. Kunst. 60, 1926—27. 273—278.
59. *Új adatok az antik portraitművészethez.* AÉ. 1929. 1—14. (Neue Beiträge z. antiken Porträtkunst, 319—321.)
60. *Egy új Platon-portrait.* BpSz. 1933. 300—370. 1.
61. *Ein neues Platonbildnis in Athen u. die Platon-*

- statue Silanions*. Forsch. u. Fortschritte, 10, 1934. 121—122. u. a. spanyolul: *Un nuevo retrato de Platon en Atenas y la estatua de Platon por Silanion*. Investigacion y Progreso, Septiembre, 1934. Madrid. 255 skv.
62. *Ein neues Platonbildnis in Athen u. die Platonstatue Silanions*. (Ein Rekonstruktionsversuch.) Praktika de l'Académie d'Athènes, 9. 1934. 80—88.
63. *Neue Antiken aus Athen*. AA. 1934. 257—266.
64. *Portrait tanulmányok az athéni Nemzeti Múzeumban*. AÉ. 1935. 178—189. (Porträtstudien im Athener Nationalmuseum, 259—263.)
65. *Neue Porträtforschungen in Athen*. AA. 1935. 397—408.
66. *Római ifjúfej egy athéni síremlékről*. AÉ. 1937. 75—76. (Röm. Jünglingskopf von einem Grabmal aus Athen. 212.)
67. *A középkori ember kialakulása*. Napkelet, 1937. 569—575.
68. *Medeltidsmänniskans uppkomst. Senantika, fy-sionomiska problem*. (Physiognomic problems of Late Antiquity.) Konsthistorisk Tidskrift, Stockholm, 7, 1938. 71—79.
69. *Von Perikles bis Platon*. Forsch. u. Fortschritte. 14. 1938. 148—149.
70. *Bildnisstudien*. AA. 1938. 233—242.
71. *Ikonográfiai kutatások*. AÉ. 1938. 1—16. 8 t. (Ikonographische Forschungen, 123—26.) Knyként is 1938. 1—6, 8 t.
72. *Römische Bildnisstudien*. Critica d'Arte, 15, 1938. 91—95. 5 t.
73. *Filozófus és tudós arcok a régi Rómában*. Bp. Sz. 1940. 31—44. 1.
74. *Bildnisse berühmter Griechen*. Berlin, 1940. 51 l. és 52 tábla.
75. *Philosophen- und Gelehrtenbildnisse der mittleren Kaiserzeit*. Beiträge zur antiken Bildungsgeschichte. Die Antike, 16, 1940. 115—41.

III. ANTIK EMLÉKEK BUDAPESTEN.

76. *Antik szobrok Budapesten.* JMNM 1909. 276—304.
77. *Weibliche Gewandstatue. Budapest, Kunsthist. Museum.* Brunn: Denkmäler, Taf. 640. München, 1911. Bruckmann.
78. *Adatok a Fejérváry—Pulszky-gyűjtemény sor-sához.* AÉ. 1913. 460—465. (Beiträge z. Gesch. d. Sammlung F.—P., 474.)
79. *Antik terrakottagyűjtemény a Szépművészeti Múzeumban.* Művészet, 1915. 83—87.
80. *Relieffragment aus Lecce.* ÖJh. 18, 1915. 94—97, 1 t.
81. *Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest,* Jb. d. Inst. 31, 1916. 95—104., 1 t.
82. *Erwerbungen d. antiken Skulpturensammlung d. Museums f. Bild. Kunst in Budapest im J. 1915.* AA. 1916. 71—72.
83. *Antik plasztikai gyűjtemény a Szépművészeti Múzeumban.* Vasárnapi Ujság, 1918. 5. sz. 72—73.
84. *A Szépművészeti Múzeum antik plasztikai gyűjteménye,* 1—4. kiadás. 1918—1920. 71 l. és táblák.
85. *Az antik gipszgyűjtemény.* (Orsz. M. Szépművészeti Múzeum.) Bp. I. rész. 1919. és 1920. 1. és 2. kiadás. 1923. 3. kiadás. 1—16. II. rész, 1923. 1—20.
86. *Görög férfitorzó a Szépművészeti Múzeumban.* SzMÉk. 1, 1918. 1—17.
87. *Römisches Frauenbildnis in Budapest,* ÖJh. 19—20, 1919. 242—246., 2 t.
88. *Hermarchos és Pittakos mellképe a Szépművészeti Múzeumban.* SzMÉk. 2, 1919—20. 1—8.
89. *Ausstellung thasischer Funde. Museum f. bild. Kunst in Budapest.* AA. 1921. 297—308.
90. *Tarentumi mészkőrelief a Szépművészeti Múzeumban.* SzMÉk. 3, 1921—23. 7—8. (Kalksteinrelief aus Tarent im Museum d. Bild. Künste, 121.)
91. *Az antik gipszgyűjtemény rendezése.* SzMÉk. 3, 1921—23. 102—107. (Die Neuordnung d. Sammlung von ant. Gipsabgüssen, 129.)

92. *Bellerophon és Pegasos. Görög dombormű a Szépművészeti Múzeumban.* SzMÉk. 4, 1924—26. 1—9. (Bellerophon u. Pegasos. Griech. Relief, 219.)
93. *Antik szobrok Budapesten.* Henszlmann-Lapok, 1, 1927. 1—4.
94. *Attikai siremlék a Szépművészeti Múzeumban.* SzMÉk. 5, 1927—28. 1—4. (Attisches Grabrelief im Museum d. Bild. Künste, 219.)
95. *Budapester Antiken,* AA. 1928. 251—266.
96. *Torso einer männlichen Gewandstatue im Museum der schönen Künste zu Budapest.* Pantheon, 2, 1928. 544—545.
97. *Griechisches Grabrelief in Budapest.* Pantheon, 4, 1929. 518—519.
98. *Torso einer männlichen Gewandstatue. Budapest, Museum für Bildende Künste.* Brunn; Denkmäler. Taf. 716. München, 1929. Bruckmann.
99. *Die Antiken in Budapest. Museum d. Bild. Künste in Budapest. Die Sammlung antiker Skulpturen. Anhang: Die antiken Skulpturen im Ung. Nationalmuseum und im Budapester Privatbesitz.* Wien, 1929. 180 l.
100. *Priapos bronzszobrocskája.* AÉ. 1930. 107—110. (Bronzestatuetten des Priapos, 284.)
101. *Gallus-szarkofág töredéke a Szépművészeti Múzeumban.* AÉ. 1930. 240. (Fragment eines Gallier-sarkophages. 316. l.)

IV. PROVINCIALIS RÓMAI MŰVÉSZET.

102. *Hermes—Thoth-szobrocskák a Nemz. Múzeumban.* AÉ. 1908. 189—191.
103. *Márványfej és bronzmaszk a Nemz. Múzeumban.* AÉ. 1908. 231—238.
104. *Asklepios szobra a Nemz. Múzeumban.* AÉ. 1908. 339—343.
105. *Két aquincumi oltár.* AÉ. 1908. 285.
106. *Römische Bronzen aus Ungarn.* ÖJh. 11, 1908. 236—241.

107. *Jelentés dunapentelei ásatásáról.* JMNM. 1908. 174—182. I.
108. *Avarische Reilergräber in Dunapentele,* Pester Lloyd, 1908. aug. 6. Nr. 188.
109. *Avarkori sírok Dunapentelén.* AÉ. 1909. 97—105.
110. *A M. N. Múzeum két római ruhás női szobra.* AÉ. 1909. 402—405.
111. *Die hellenistischen Bronzegefäße von Egyed.* Jb. d. Inst. 24, 1909. 28—40.
112. *Eine neue Bronzestatuette eines Germanen,* Mannus, 1, 1909. 277—279.
113. *Jelentés dunántúli és erdélyi tanulmányútjáról.* JMNM. 1909. 166—168.
114. *Jelentés dunapentelei ásatásáról.* JMNM. 1909. 168—171.
115. *Archaeologiai jegyzetek vidéki múzeumainkból.* Múz. és Könyvtári Ért. 1909. 196—205. — 1910. 14—25.
116. *Bronz dombormű Herkulesfürdőről.* Múz. és Könyvtári Ért. 1910. 155—157.
117. *A Nemzeti Múzeum dunapentelei ásatásai 1908-és 1909-ben.* AÉ. 1910. 28—38.
118. *Római ezüst övdíszek.* AÉ. 1910. 242—249.
119. *Sarapis szobrocska a Nemzeti Múzeumban.* AÉ. 1910. 309—311.
120. *Jelentés dunapentelei ásatásáról.* JMNM. 1910. 199—207.
121. *Jelentés olaszországi tanulmányútjáról.* JMNM. 1911. 163—166.
122. *Jelentés dunapentelei ásatásáról.* JMNM. 1911. 166—168.
123. *Római vassisakok Dunapenteléről.* AÉ. 1911. 253—260.
124. *Führer durch die Altertumsabteilung* (Ung. Nationalmuseum). Bp. 1911. 65—101.
125. *Kalauz a Régiségtárban* (M. Nemz. Múzeum). Bp. 1912. 129—163.
126. *Kömlékek Dunapenteléről.* AÉ. 1912. 232—233.

127. *Jelentés dunapentelei ásátásáról.* JNMN. 1912. 206—225. és 1 mell.
128. *A Nemz. Múzeum ásátásai Dunapentelén 1912-ben.* AÉ. 1912. 411—417.
129. *Forschungen in Intercisa.* ÖJh. 15, 1912. 174—196.
130. *Római bronzemlékek a Nemzeti Múzeumban.* AÉ. 1913. 210—231. I. (Neuerworbene römische Bronzen im M. N. Múzeum, 286—287.)
131. *Venus Victrix szobra a Nemz. Múzeumban.* AÉ. 1913. 277—279. (Statue d. Venus V. im Nemz. Múzeum, 294.)
132. *Római emlékek a N. Múzeum Régiségtárában.* Vasárnapi Ujság, 1914. 17. sz. 332—333.
133. *Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen.* Strena Buliciana, Zagreb-Split, 1924. 107—118.
134. *Újabb adatok a pannoniai mitológiai domborművek kormeghatározásához.* Az O. M. Régészeti Társ. Évkönyve, 2, 1923—1926, 81—88. (Beiträge zur Datierung der myth. Grabsteine Pannoniens. 370—1.)
135. *Római köemlékek Kethelyen.* AÉ. 1937. 77—80. (Röm. Steindenkmäler in Kethely [Mannersdorf], 213.)

V. MŰVÉSZETTÖRTÉNET.

136. *Antike und moderne Skulptur.* Allg. Zeitg, München. 1905. Nr. 356. 5. Aug.
137. *Plastische Probleme bei Michelangelo.* Beilage zur Allg. Zeitung, München. 1907. Nr. 156.
138. *A szobrászati stílus problémái.* Budapest, 1915. 163 l.
139. *Grundlagen der künstlerischen Darstellung.* Neue Jahrbücher. 38, 1916. 172—176.
140. *Canova, Thorwaldsen és a klasszicizmus.* A Technikus, 1920—1921. 113—117. (U. a. megjelent: A százéves Kisfaludy-Társaság c. emlékkönyvben. Bp. 1936. 330—335.)

141. *Leonardo és az antik művészet.* SzMÉk. 3, 1921—1923. 32—35. (L. u. die antike Kunst, 125.)
142. *Michelangelo lelki problémája.* Napkelet, 1923. 14—18.
143. *Leonardo lelkivilága.* Napkelet, 1924. 440—444.
144. *Michelangelo.* Bp. 1926. 335 l. Michelangelo-tanulmányok címen részletek a Klebelsberg Emlékkönyvben, 1925. 361—366. és MA. az ember címen részlet: Magyar Művészet. 1. 1925, 314—326.
145. *Leonardo da Vinci.* Bp. 1927. Napkelet-Könyvtár, 20—21. k. 195 l. és 34 t. (L. Utolsó vaosorája címen egy részlet a Napkelet-ben, 1927. 1000—1006.)
146. *Művészet és világnézet.* Vox Academica, 1. 1927. 17—19. és Magyar Művészet, 1927. 424—5. (U. ez u. ott: Kunst und Weltanschauung.)
147. *Művészet és világnézet.* BpSz. 1928. 383—98.
148. *Művészet és világnézet.* Az Orsz. M. Képzőművészeti Társ. Évkönyve, 1929. 56—63.
149. *Kunst und Weltanschauung.* Neue Jahrb. f. Wissenschaft u. Jugendbildung, 1929. 298—308.
150. *Mit hoz a jövő?* Az O. M. Képzőműv. Társ. Évkönyve, 1930. 9—11.
151. *Michelangelo und die Antike.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 7, 1930. 201—223.
152. *Rubens és Rembrandt.* Napkelet, 1931. 410—414.
153. *A középkor és a renaissance művészete.* Bp. 1932. (Könyvbarátok.) 231 l.
154. *Az új kor művészete.* Bp. 1933. (Könyvbarátok) 251 l.
155. *Arthistorio.* Bp. 1934. Eldonis Literatura Mondo. 100 l. és 112 tábla.
156. *Hagyomány és forradalom a művészetben.* Magyar Művészet, 10, 1934. 11—15.
157. a. *Tradition u. Revolution in der künstlerischen Gestaltung.* Europäische Revue, 1934. Febr. 104.
157. b. *Megjegyzések a városépítészet esztétikájához.* BpSz. 1941. 766. sz. 236—242.

VI. MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET.

158. *A magyar művészettörténelem föladatai.* Századok, 55—56, 1921—22. 161—171.
159. *Az Árpádkori francia hatásokhoz.* Napkelet, 1923. 287—8.
160. *Canova-szobrok Magyarországon.* Napkelet, 1923. 383—4.
161. *Művészettörténet.* Magyary Z.: A magyar tudománypolitika alapvetése c. munkában. Bp. 1927. 118—125.
162. *A M. Tud. Akadémia és a művészettörténet.* Bp. Sz. 1928. 198—213. és Kny. M. T. Akad. 1928, 1—18.
163. *Les problèmes du style baroque en Hongrie.* 12e Congrès Intern. d'Hist. de l'Art. Bruxelles, Sept. 1930. Résumés, 2e. recueil. 2 l.
164. *Bevezetés a „Das kunstgeschichtl. Material d. geh. Kammerzahlamtsbücher Wiens von 1705—1790, von J. Fleischer, Wien, 1932.“ c. kötethez.* 5—6.
165. *Ungarische Kunstgeschichte.* In: Z. Magyary, Die Entstehung einer internationalen Wissenschaftspolitik. Die Grundlagen d. ung. Wissftspolitik. Leipzig, 1932. 93—100.
166. *Budapest als Kunststadt.* Küssnacht. 1933. 159 l. és 1 térkép.
167. *A magyar művészet története.* Bp. 1935. (Könyvbarátok.) 239 l.
168. *Hat év magyar szobrászata.* BpSz. 1935. 239—243.
169. *A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete.* (Die europäische Lage der ungarischen Barockplastik.) Bp. 1935. M. Tud. Akadémia. 24 és 12 t.
170. *Die Kunst der ungarischen Landnahmezeit.* Acta Archaeologica, 7, 1936. 67—75.
171. *Ungarische Kunstgeschichte.* Berlin, 1937. 125 l. és 72 t.
172. *Szent István Bambergben.* Napkelet, 1938. 145—6.
173. *St. Stephen and Bamberg Cathedral.* The Hungarian Quarterly, 4, 1938. 555—6.

174. *Attila lovasszobra*. Napkelet, 17, 1939. 138—140.
175. *Zur ungarischen Kunstgeschichte*. Sonderdruck aus Baedekers Ungarn. (1939 in Vorbereitung.) 38—53. l.

VII. MÚZEUM, ÁSATÁSOK, ÚTIRAJZOK.

176. *Velence, Firenze, Róma*. Naplótöredék. Bp. 1901. 29 l.
177. *Görög földön*. Bp. 1903. 80 l.
178. *A gipszmúzeum célja és berendezése*. Uránia, 9, 1908. 79—81.
179. *A gipszmúzeumról*. BpSz. 1908. 160—162.
180. *A gipszmúzeum föladata*. Bp. Hírlap. 1909. szept. 25.
181. *Múzeum és tudomány*. BpSz. 1913. 146—153.
182. *Emlékirat a Kisázsziában tervezett magyar tudományos ásatások szervezése tárgyában*. Bp. 1915. 31 l. (V. ö. Akad. Ért. 1915. 483—495.)
183. *Jelentés a Konstantinápolyi M. Tud. Intézet első félévi működéséről*. Századok, 1917. 396—402.
184. *A konstantinápolyi M. Tud. Intézet Közleményei*. (Mitt. d. Ung. Wissftl. Instituts in K.) Turán, 1918. 231—241., 391—395.
185. *L'Institut Scientifique Hongrois de Constantinople*. Kőrösi Csoma Archivum. 1. 1921. 101—106.

VIII. MAGYAR KULTÚRA.

186. *Tekintélyrombolás*. Szózat, 1919. dec. 23.
187. *Szoborrombolás*. Napkelet, 1923. 381.
188. *Magyar kultúrpolitika*. Nemz. Ujs. 1926. aug. 4.
189. *Segítsetek! Nemzeti alap a magyar ifjúság megmentésére*. Nemz. Ujság, 1926, dec. 5.
190. *Neonacionalizmus a magyar régészetben*. Előadás a Régész. Társ. közgyűlésén. Nemz. Ujság, 1928. febr. 19.
191. *A testnevelés és a nemzeti jövő*. Testnevelés, 1. 1928. 350—353.

192. *Egyetemi kérdések*. Magyar Szemle, 1928. 276—279.
193. *Szent Imre és a magyar ifjúság*. Nemz. Ujság, 1930. júl. 3.
194. *A budapesti Pázmány-Egyetem sorskérdései*. Bp. 1931. 30 l. és táblák.
195. *L'Université de Budapest. — Die Universität Budapest*. Basel, 1935. 154 l.
196. *Ember a gáton*. Nemz. Ujság. 1938. jún. 5.
197. *Pater Patriae*. Napkelet, 1938. 2, 361.
198. *Mátyás király, a renaissance-uralkodó*. BpSz. 1940. 124—131.
199. *Mátyás király, a renaissance-uralkodó*. Akad. Ért. 50, 470. füzet, 1940. 38—65.

IX. BÍRÁLATOK, ISMERTETÉSEK.

200. *Collignon: Lysippe*. AÉ. 1905. 278—281.
201. *Lyka Károly, A Művészet Könyve*. AÉ. 1910. 81—83.
202. *Greek and Roman portraits*. The Athenaeum. No. 4432. 1912. 385.
203. *Wollanka: Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa*. BPhW. 1913. 469—473.
204. *R. Delbrueck: Antike Porträts*. BPhW. 1913. 1076—1079.
205. *Sieveking: Die PorträtDarstellungen aus d. griech. Literaturgeschichte*, BPhW. 1914. 727—728.
206. *A. W. van Buren: Some recent archaeological publications*. BPhW. 1914. 763.
207. *Sieveking: Die Bronzen der Sammlung Loeb*. BPhW. 1914. 1400—02.
208. *F. Poulsen: Têtes et bustes grecs récemment acquis par la Glyptothèque Ny Carlsberg*. BPhW. 1914. 1587—88.
209. *G. Lippold: Griechische Porträtstatuen*. D. Literaturzeitg, 1914. 1447—1449.

210. *Waldmann: Griechische Originale.* BPhW. 1915. 696—7.
211. *Delbrueck: Bildnisse römischer Kaiser.* BPhW. 1915. 976—78.
212. *P. Wolters: Eine archaische Jünglingstatue in der Glyptothek zu München.* BPhW. 1916. 51—52.
213. *E. Müller: Caesaren-Porträts.* BPhW. 1916. 871—874.
214. *Ch. H. Weller: Athens and its Monuments.* BPhW 1916. 1367—1370.
215. *Stückelberg: Die Bildnisse d. röm. Kaiser u. ihrer Angehörigen.* BPhW. 1917. 79—81.
216. *Közlemények a Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárából.* BPhW. 1917. 779—785.
217. *Régészeti kutatás Albániában.* Válasz Buday Árpád Utóiratára. Ak. Ért. 1919. 28—31.
218. *Lippold: Kopien und Umbildungen griech. Statuen.* PhW. 1924. 1262—67.
219. *H. Lechat: Phidias et la Sculpture grecque au Ve siècle.* PhW. 1925. 1170—1172.
220. *P. Johansen: Phidias and the Parthenon sculptures.* D. Litzeitg, 1926. 1999—2003.
221. *Megjegyzés Paulovics cikkéhez.* AÉ. 1923—26. 137. és 303.
222. *Buday: Az ú. n. thrák lovasisten problémája.* AÉ. 1923—26. 260—262.
223. *A Springer: Handbuch der Kunstgeschichte.* AÉ. 1923—26. 267.
224. *Condivi: Michelangelo élete.* Napkelet, 1926. 864—865.
225. *Ippel: Pompeji. — Engelmann: Neuer Führer durch Pompeji.* AÉ. 1927. 227—229.
226. *A madarai lovasdombormű.* AÉ. 1928. 284.
227. *Pfuhl: Die Anfänge der griechischen Bildniskunst.* PhW. 1928. 466—69. és 880.
228. *Poulsen: Porträtstudien in Norditalienischen Provinzmuseen.* PhW. 1930. 717—20.
229. *A. Schober: Die Römerzeit in Österreich.* AÉ. 1935. 224—226.

230. *E. Boehringer: Der Caesar von Acireale.* Gött. Gel. Anz. 1936. 350—355.
 231. *Noll, R.: Der grosse Dolichenusfund von Mauer a. d. Url. Führer.* — AÉ. 1940. 289.

X. NEKROLÓGOK, EMLÉKBESZÉDEK.

232. *Furtwängler Adolf.* Bp. Hírlap. 1907. okt. 13.
 233. *Hampel József.* BpSz. 1913. 294—297.
 234. *Ipolyi Arnold.* Századok. 57, 1923. 235—246.
 235. *Megemlékezés Steindl Imréről.* Akad. Ért. 1927. 240—241.
 236. *Gerhard Krahmer.* AÉ. 1931. 285.
 237. *Gróf Klebelsberg Kunó.* Napkelet. 1932. 769—772.
 U. a. a Gróf Klebelsberg Kunó emlékezete. Bp. 1938. c. munkában. 72—76.
 238. *Gróf Calice Ferenc.* AÉ. 1934. 185.
 239. *Megemlékezés Négyesy Lászlóról.* BpSz. 1934. 242—244.
 240. *Serlegbeszéd a Szinyei-lakomán.* Magy. Művészet. 1937. 98—100.
 241. *Theodor Wiegand.* — *Paul Arndt,* — *Szmrecsányi Miklós.* AÉ. 1937. 168—171.
 242. *Zala György ravatalánál, beszéd.* Akad. Ért. 47, 1937. 254—255.
 243. *Kuzsinszky Bálint ravatalánál, gyászbeszéd.* Akad. Ért. 48, 1938. 198—199.

HENSZLMANN-LAPOK.

- A budapesti kir. m. Pázmány Péter-Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének közleményei.
 (Szerk. *Hekler Antal.*)

HENSZLMANN-BLAETTER.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest.

1. *Hekler Antal:* Antik szobrok Budapesten (Budapester Antiken). 1927. 4 l.
2. *I. Kapossy János:* A besnyői Grassalkovich-sír-

- emlék keletkezése (Zur Entstehung des Grassalkovich-Grabmals in Besnyő). — II. Kapossy János: Ignaz Unterberger egy ismeretlen színvázlata (Eine unbekannte Farbenskizze von Ignaz Unterberger). 1927. 4 l.
3. Balogh Jolán: Magyar címeres ereklyetartó az apuliai Bariban (Mit ungarischem Wappen geschmücktes Reliquiar in Bari). 1927. 4 l.
 4. Grimschitz Bruno: Az epreskerti kálvária (Hildebrandts Kalvarienrotunde in Budapest). 1927. 4 l.
 5. Balogh Jolán: A madoesai apát, „a királyi könyvek miniátora“ (Der Abt von Madocsa, „der Miniator der königlichen Bücher). 1927. 6 l.
 6. Hekler Antal: A leideni Dionysosfej (Der Dionysos von Leiden). 1928—29. 6 l.
 7. Kapossy János: Maulbertsch egy egri színvázlata (Eine Farbenskizze Maulbertsch). — Kapossy János: Gollokort. Johann Martin Schmidt oltárképe Nógrádkálló (Gollokort. Ein Altarblatt Johann Martin Schmidt's in Nógrádkálló). 1928—29. 6 l.
 8. Réh Elemér: Az egykori Péterffy-palota és annak mestere (Das ehemalige Péterffy-Palais und sein Meister). 1930. 6 l.
 - 9—10. Kapossy János: Johann Anton Krauss, „statuarius Jaszoviensis“. 1930. 8 l.

A Pázmány Péter Tudományegyetemen *Hekler Antal* vezetése alatt álló Művészettörténeti és Classica-Archaeologiai Intézetének

DOLGOZATAI :

1. Pigler Andor: Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban (Italienischer Freskenzyklus in Museum der Bildenden Künste in Budapest). Bp. 1921. 24 l., 4 tábla. BTT (= Budapesti Tudományos Társaság).
2. Pigler Andor: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei (Die Pfarrkirche in Pápa und ihre Deckengemälde) Bp., 1922. 86 l., 20 tábla, BTT.

3. Kapossy János: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei (Die Kathedrale in Szombathely und ihre Deckengemälde). Bp., 1922. 123 l., 20 t., BTT.
4. Pigler Andor: A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei. (Die St. Ignatius-Kirche zu Győr und ihre Deckengemälde). Bp., 1923. 81 l., 16 t., BTT.
5. Kapossy János: F. A. Hillebrandt, 1719—1797 (Hillebrandt, k. k. Oberhofarchitekt). Bp., 1924. 30 l., 8 t., BTT.
6. Oberschall Magda: A holland és flamand festészet nemzeti sajátságai. Bp., 1926. Doktori értekezés. 59 l.
7. Zádor Anna: Olasz építészetelméletek a renaissance és barokk korában (Italienische Architekturtheorien der Renaissance- und Barockzeit). Bp., 1926. Doktori értekezés. 80 l.
8. Balogh Jolán: Adatok Milano és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez (Contributi alla storia delle relazioni d'arte di cultura tra Milano e l'Ungheria). Bp., 1928. 90 l., 20 t., BTT.
9. Pigler, Andreas: Georg Raphael Donner. Leipzig—Wien. 1929. 134 l., 144 tábla.
10. Erdélyi Gizella: A pannoniai síremlékek ornamentikája (Ornamentik der pannonischen Grabdenkmäler). Eger, 1929. Doktori ért. 56 l.
11. Fleischer Gyula: Johann Bergl, a budapesti Egyetemi templom mennyezetfestője (Johann Bergl, der Maler der Deckengemälde der Universitätskirche in Budapest). Bp., 1931. Doktori értekezés. 54 l.
12. Fleischer, Julius: Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790. Wien, 1932. 215 l.
13. Kampis Antal: A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig (Beiträge zur Ge-

- schichte der ungarischen Bildschnitzerei bis zum Jahre 1450). Bp., 1932. Doktori ért. 76 l., 9 t.
14. Zádor Anna: Leopoldo Pollack és Pollák Mihály (Leopoldo und Michael Pollack). Bp., 1931. Kny. az Arch. Ért. 1931. 45. kötetéből. 58 l.
 15. Réh Elemér: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában (Die Baumeister von Buda und Pest im Theresianischen Zeitalter). Bp. 1932. Doktori ért. 96 l., 4 t.
 16. Pigler Andor: Georg Raphael Donner élete és művészete. Bp., 1933. 14 l., 144 kép táblákon.
 17. Balogh Ilona: Magyar fatornyok (Ungarische Holztürme). Bp., 1935. Doktori ért. 194 l., 50 kép táblákon.
 18. Bónisné Wallon Emma: Vác művészete a 18. században (Die Kunst der Stadt Vác im 18. Jahrhundert). Bp., 1935. Doktori ért. 108 l.
 19. Aggházy Mária: A zirci apátság templomépítkezései a 18. században (Die Kirchenbautätigkeit der Zircer Zisterzienser Abtei im 18. Jahrhundert). Veszprém, 1937. Doktori ért. 135 l., 8 t.
 20. Pogány Ö. Gábor: Magyar szobrászat a 19. század első felében. Bp. 1939. Doktori ért. 96 l.
 21. Gerke Frigyes: A passiószarkofágok kormeghatározása (Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage). Bp., 1939. Kny. az Arch. Ért. 1939. 52. kötetéből. 118 l., 18 t.
 22. Sümeghy Vera: Atlétaeszmény a görög művészetben. Bp., 1940. Doktori ért. 68 l., 4 t.

DOKTORI ÉRTEKEZÉSEK

(a *Dolgozatok* sorozaton kívül):

1. Kelp Anna: A 19. századi magyar festészet viszonya a francia festészethez. Bp., 1928. 119 l.
2. Schoen Arnold: A budapesti központi városháza. Bp. 1930. 176 l.
3. Tömöry Edit: Az aacheni magyar kápolna története (La Chapelle Hongroise d'Aix la Chapelle). Bp., 1932. 64 l., 13 t.

4. Bogyay Tamás: A művész a korai középkorban (L'artiste dans la première moitié du moyen âge). Bp., 1932. 55 l.
5. Miller Gyula: A mai magyar festészet főbb irányai (Contemporary Hungarian Painting). Bp., 1933. 52 l.
6. Szmrecsányi Marianne: A Novai templom és fal-képei (Die Deckenbilder in der Kirche von Nova). Bp., 1935. 83 l., 20 t.
7. Schey Ilona: A középkori ötvösművészet és az antik hagyományok (Die mittelalterliche Goldschmiedekunst und die Traditionen der Antike). Bp., 1935. 110 l., 8 t.
8. Entz Géza: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig (Die Grundzüge des Kunstsammelns in Ungarn). Bp., 1937. 99 l.
9. Weiss Anna: Izsó Miklós élete és művészete, 1831—1875. Bp. 1939. 103 l., 15 t.

HEKLER ANTALról szól:

1. *Oroszlán Zoltán*: Emlékezés Hekler Antalra. Az O. M. Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1940. jún. 26-i közgyűlésén elmondott emlékbeszéd. Arch. Ért. III, 1. 1940. 101—112. Német kivonata: Anton Hekler. U. o. 113—115.
H. A. irodalmi munkássága. (Összeállította Erdélyi Gizella.) U. o. 116—123.
2. *Petrovics Elek*: Emléksorok Hekler Antalról. A tanítványaitól halálának első évfordulójára kiadott: Hekler Antal, Gondolatok c. kötet (Bp., 1941) 3—16. lapjain.
- 3—4. *Rodenwaldt, Gerhart*: Anton Hekler †. Gnomon 16, 1940, 287—88. és Ungar. Jahrbücher, 20, 1940. 118—120.
5. *Láng Nándor*: Hekler Antal élete és munkássága. BpSz. 771. szám, 1942. 65—92.

Nyomdahibák.

A 120. l. 15. sorában: tanulsága helyett tanulság irandó. — A 194. l. 6. versében: nagyszerű h. nagyszerű. — A 228. l. 12. sorában: az h. Az. — A 234. l. utolsóelőtti sorában: Arcaeologischen h. Archaeologischen. — A 238. l. 11. jegyzetében: mindkettő h. mindkettőt. — A 263. l. 1. sorában: testét h. testét¹¹. — A 264. l. 3. sorában: mutatja h. mutatja¹⁶. — A 267. l. 6. sorában: reliefeken h. reliefeken²⁸. — A 413. l. utolsóelőtti sorában: 27-én tartott h. 27-i.

Tartalommutató.

Előszó.	5
Hekler Antal élete és munkássága. (<i>Láng Nándor.</i>) ...	7

Antik művészet:

A görög temető művészete. 1910.	44
Történelmi művészet az ókorban. 1912.	63
A klasszicizmus jelentősége és térfoglalása az ókori művészetben. 1921.	69
A görög kultúra világhatalma és világjelentősége. 1923.	107
Tanulmányok a hellenisztikus szobrászathoz. 1928.	124
A leideni Dionysos-fej. 1929.	129

Antik arcképszobrászat:

Görög portraitfej. 1909.	133
Az antik arcképszobrászat remekei. 1911.	145
Isteneszmény és portrait a görög művészetben. 1917.	156
Adatok a görög portraitművészet esztetikájához. 1926.	167
Megjegyzések a görög portraitművészethez. 1927.	178
Egy új athéni Platon-képmás és Silanion Platon-szobra. 1934.	187
A középkori ember kialakulása. 1937.	195
Periklestől Platonig. 1938.	208

Antik szoborművek Budapesten:

Antik szobrok Budapesten. 1909.	216
Ruhás női szobor, Budapest, Szépművészeti Múzeum. 1911.	229
Dombormű töredék Leccéből. 1915.	234
Antik emlékek Budapesten. 1928.	240
Ruhás férfi szobor torzója a budapesti Szépművészeti Múzeumban. 1929.	248

Provinciális római művészet:

Magyarországi római bronzszobrocskák. 1908.	251
Az egyedi hellenisztikus bronzedények. 1909.	259
Kutatások Intercisában. 1912.	277
Pannónia művészetének és kultúrájának főirányai. 1924.	294

Művészettörténet:

A művészi ábrázolás alapjai. 1916.	308
Művészet és világnézet. 1928.	315
Rubens és Rembrandt. 1931.	336
Hagyomány és forradalom a művészetben. 1934.	346

Magyar művészet:

A magyar művészettörténelem föladatai. 1922.	360
A honfoglaló magyarság művészete. 1936.	376

Bírálatok:

J. Sieveking, Portraitdarstellungen aus der griechischen Literaturgeschichte. 1914.	387
R. Delbrück, Bildnisse römischer Kaiser. 1915.	390
H. Lechat, Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle. 1925.	393
E. Boehringer, Der Caesar von Acireale. 1936.	397

Nekrológok, emlékbeszéd:

Furtwängler Adolf. 1907.	406
Hampel József. 1913.	408
Ipolyi Arnold emlékezete. 1923.	413
Hekler Antal irodalmi munkássága.	429
Henszlmann-Lapok. Szerk. Hekler Antal.	443
Hekler Antal művészettörténeti és class.-archaeologiai intézetének dolgozatai	444

Képes táblák: 1—53.

KÉPES TÁBLÁK.

Az aláírásokban használt rövidítések:

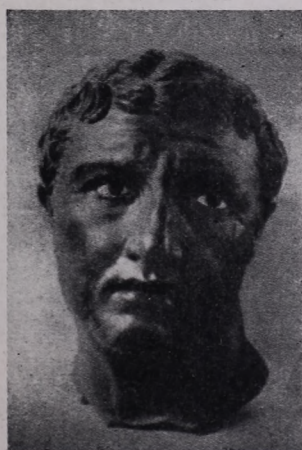
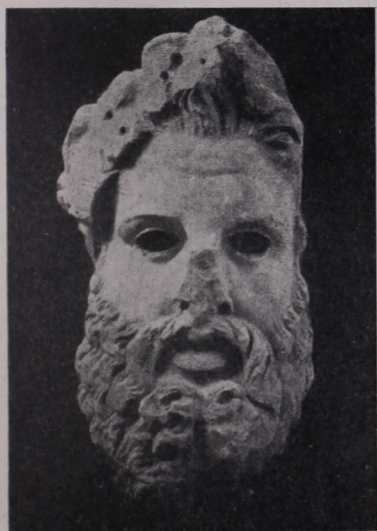
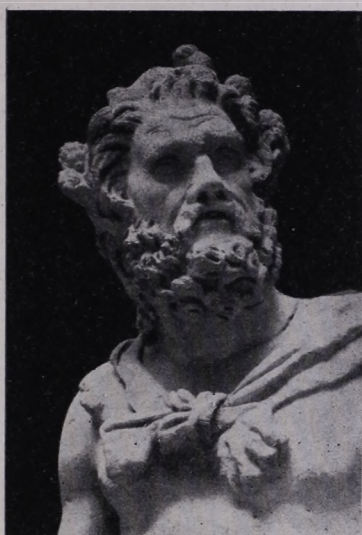
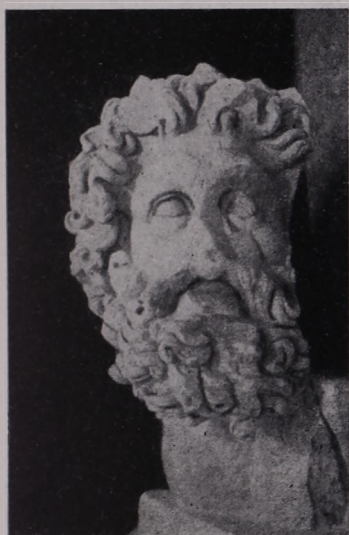
Bp. = Budapest.

N. M. = Nemzeti Múzeum.

Sz. M. = Szépművészeti Múzeum.

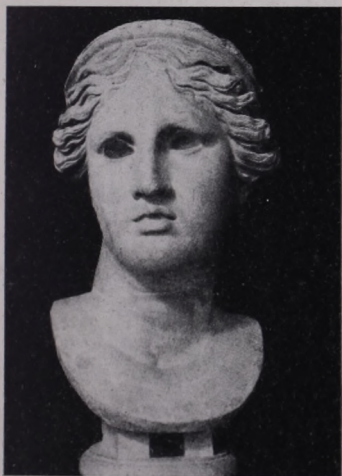
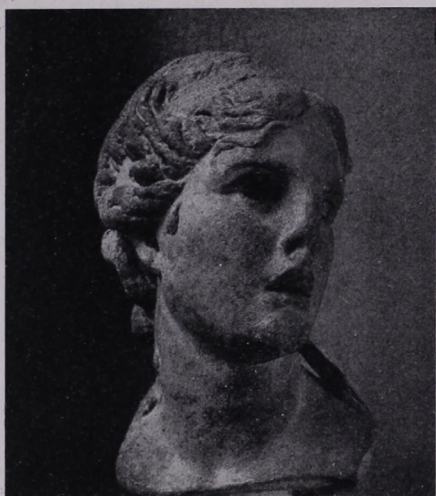
A kliséket ID. WEINWURM ANTAL cinkografiai műintézete
(Budapest) készítette.

1. TÁBLA.

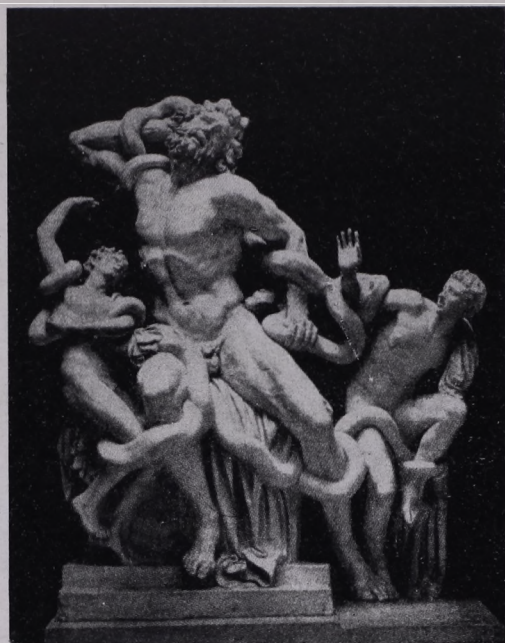
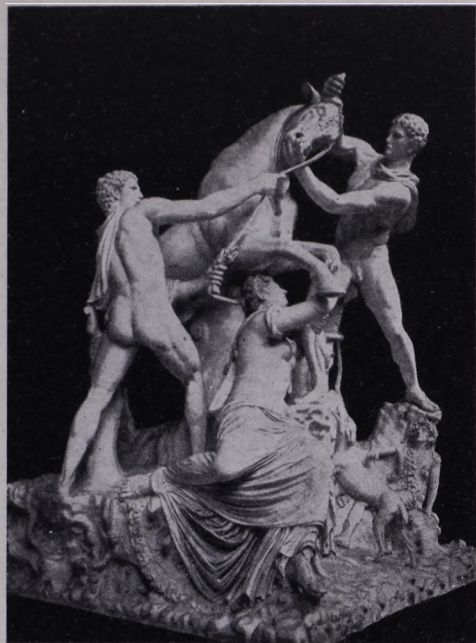


1. Zeus-fej. Konstantinápoly. 2. Marsyas-fej. Zágráb. 3. Eukleides: Zeus-fej, Athén. 4. Bronzfej Delosról. Athén.

3. TÁBLA.



1. Későhellenisztikus arckép. Athén. 2. Női fej Cyprusról. Berlin. 3. Fej Damophon köréből. Róma, Museo Capitolino. 4. Bronzfej. London.

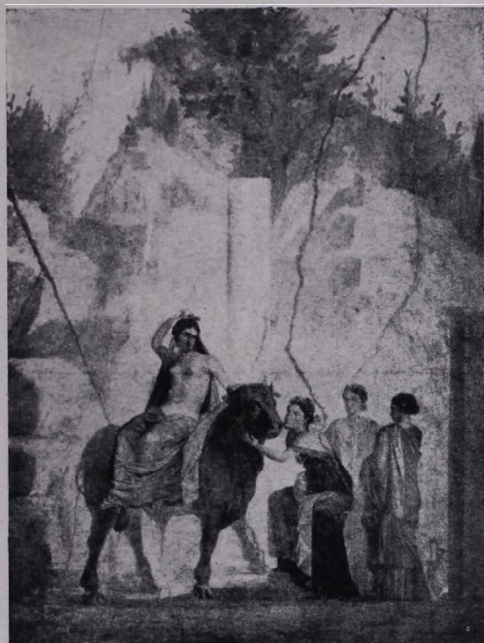


1. Az ú. n. farnesei bika csoportja. Nápoly. 2. A Laokoon-csoport. Róma, Vatikáni Múzeum.

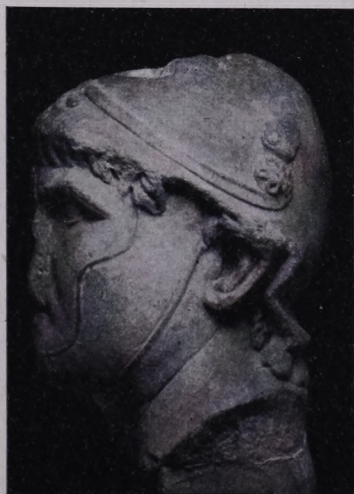
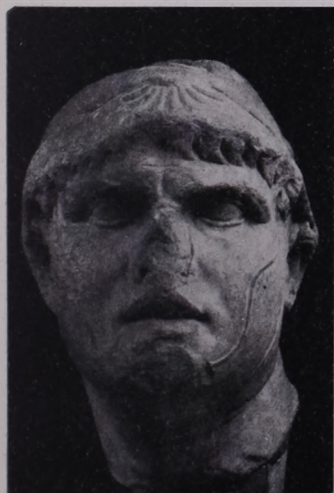
5. TÁBLA.



1. Nöstény oroszlán. Bécs. 2. Augustus-kori oltár.
Róma. Museo Nazionale.



1. Európa elrablása. Nápoly, Museo Nazionale. 2. Achilles és Briseis. Nápoly, u. o.

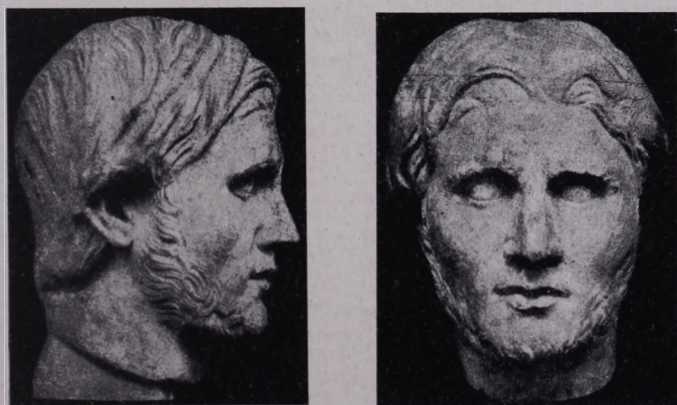


1. Relief. Budapest, Sz. M. 2—3. Harcosfej. Róma, Museo Nazionale.



1. Dionysos. Leiden. 2. U. a. hátsónézet. 3. Istenfej a Didymaionból.

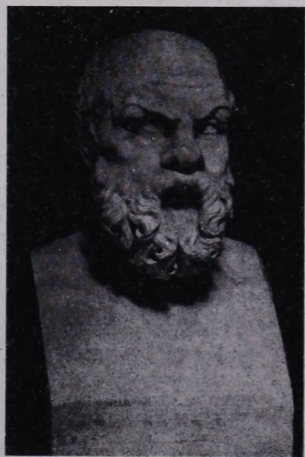
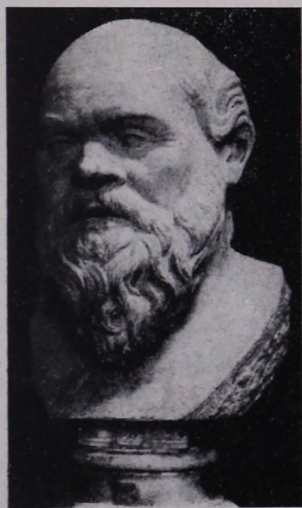
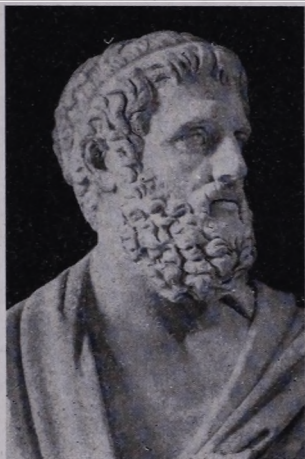
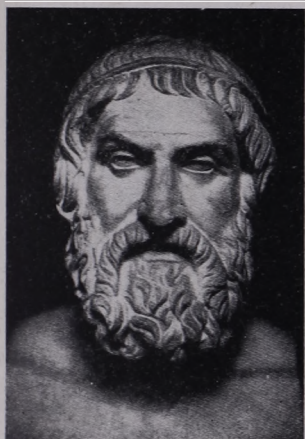
9. TABLA.



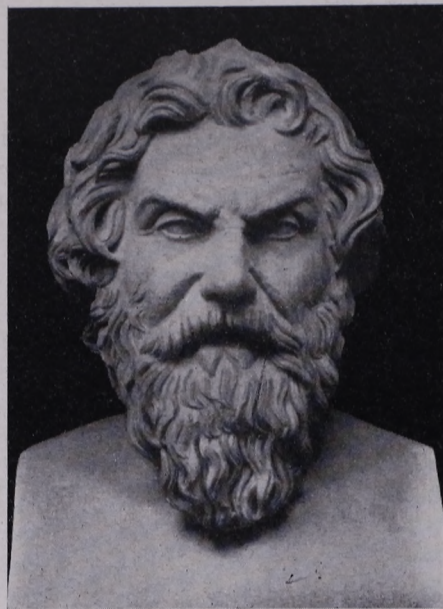
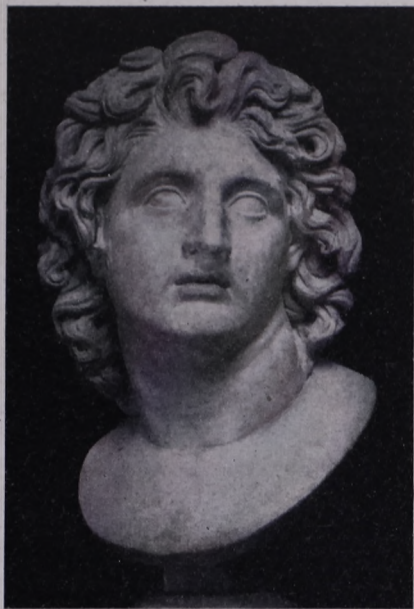
1—2. Görög arckép Cataióból. Bécs. 3—4. Arckép. Róma, Museo Nazionale delle Terme.



BUDAPEST

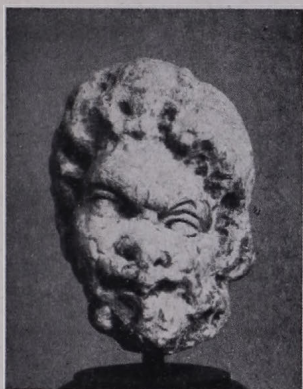


1. Sophokles. London. 2. A lateráni Sophokles-szobor feje.
3. Sokrates. Nápoly. 4. Sokrates. Róma, Villa Albani.

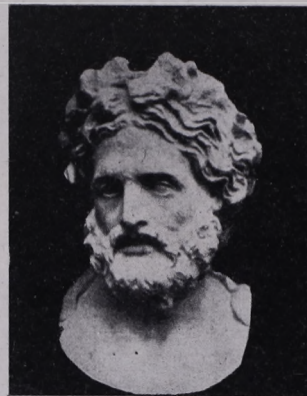
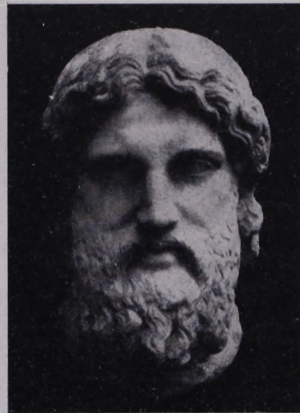
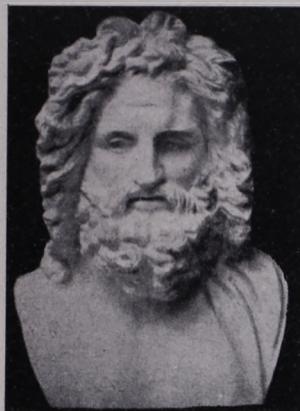


1. Nagy Sándor. Róma, Museo Capitolino. 2. Antisthenes, Vatikáni Múzeum.

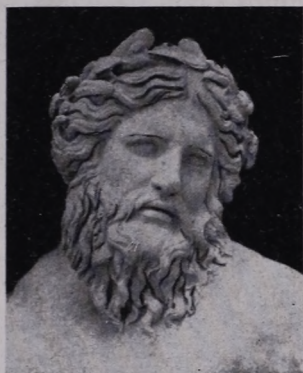
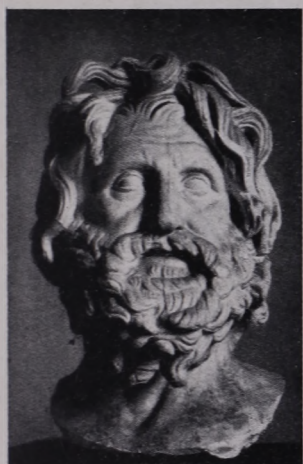
12. TÁBLA.



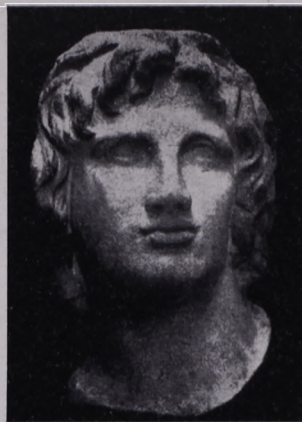
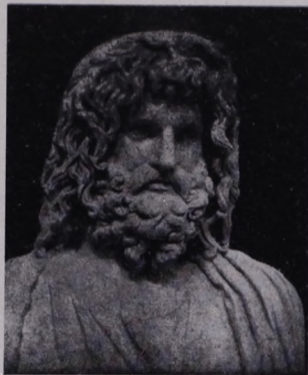
1. Pan. Bp., Sz. M. 2. A drezdai menád-szobor feje. 3. Eros, Róma, Vatikán. 4. Szatir. München, Glyptothek.



Zeus-fejek: 1. Róma, Vatikán. 2. Boston, Museum of Fine Arts. 3. Szt. Pétervár. Eremitage.



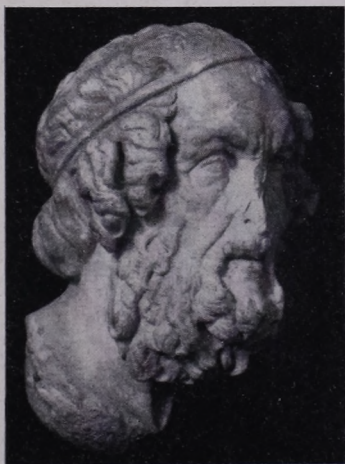
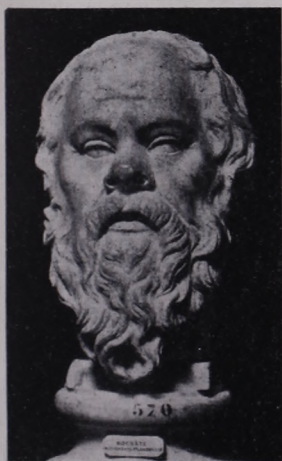
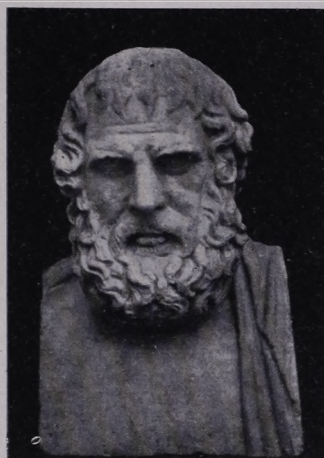
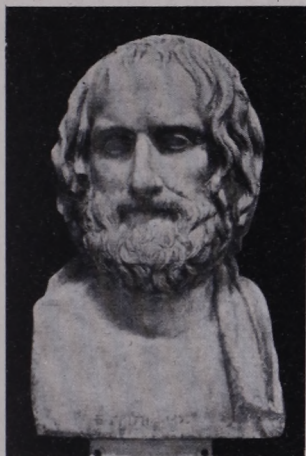
1. Poseidon, Róma, Vatikán. 2. A Nilus-szobor feje. U. o.
3. Víz istenség. U. o. 4. Triton. U. o.



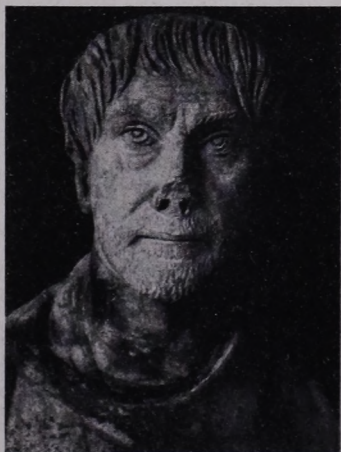
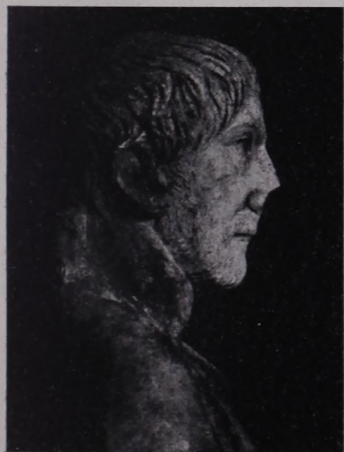
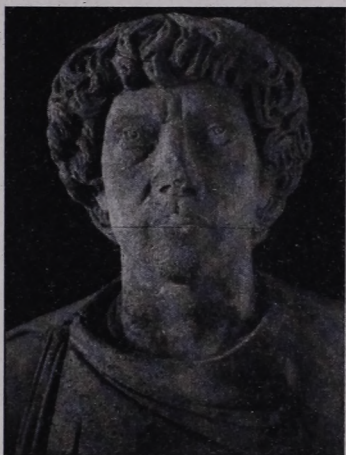
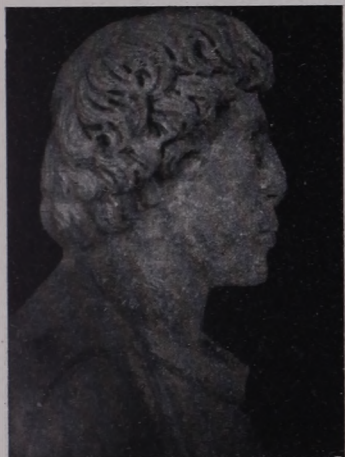
1. A knidosi Demeter feje. London. 2. Sarapis. Róma, Vatikán, 3. Nagy Sándor. London.



1. Poseidon, Athén, N. M. 2. Hellenisztikus uralkodó. Konstantinápoly.



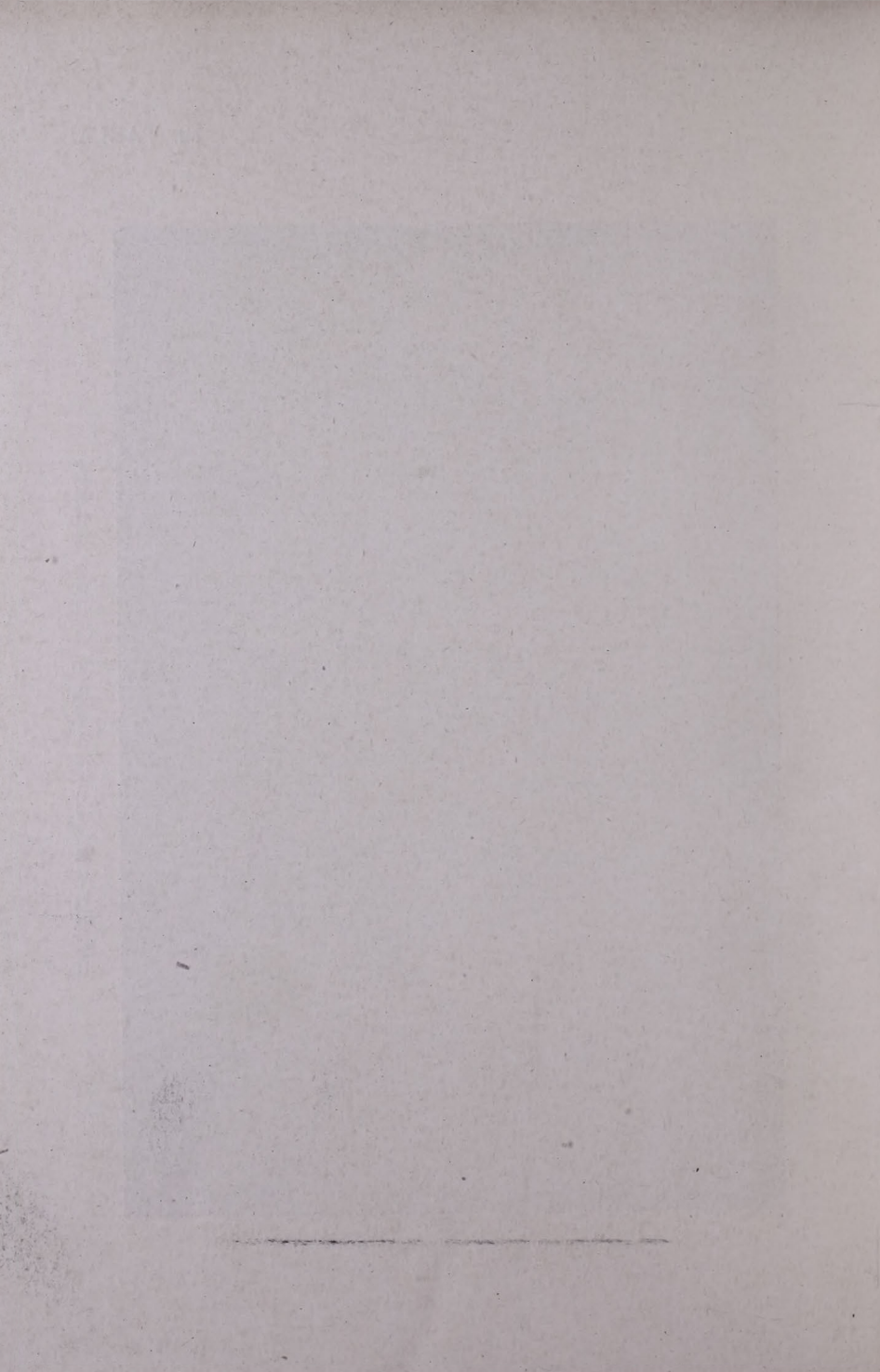
1. Euripides. Nápoly. 2. Euripides. Koppenhága.
3. Sokrates. Róma, N. M. 4. Homeros. Boston.

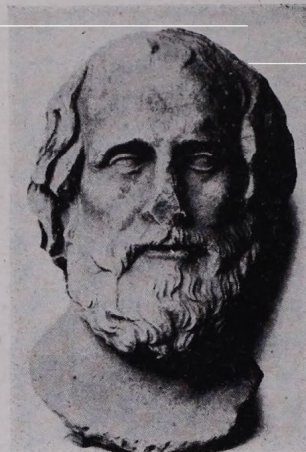
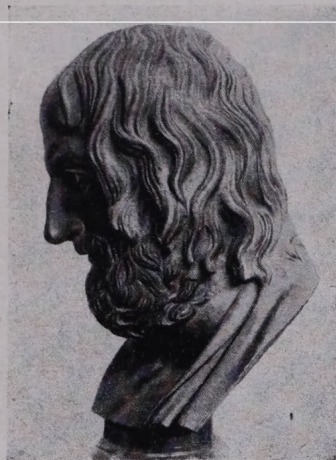
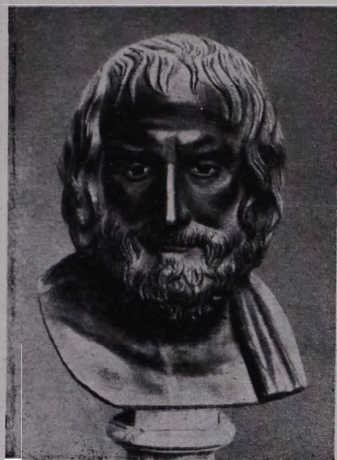


1—2. és 3—4. Hivatalnok szobor feje Aphrodisiasból. Konstantinápoly.

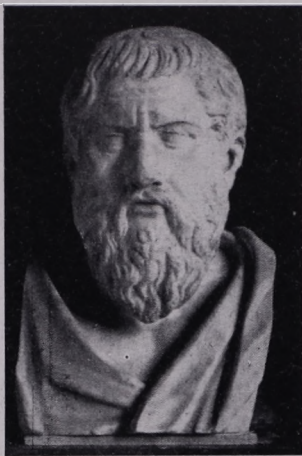
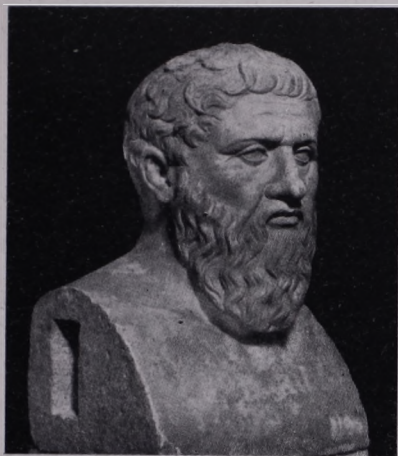


Euripides-relief. Konstantinápoly, Ottomán Múzeum.

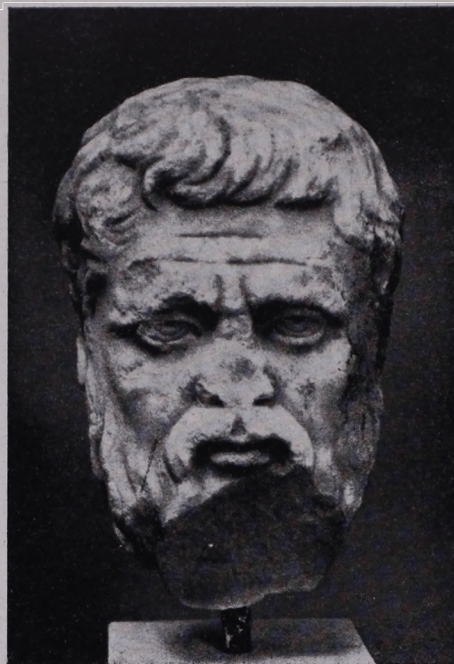
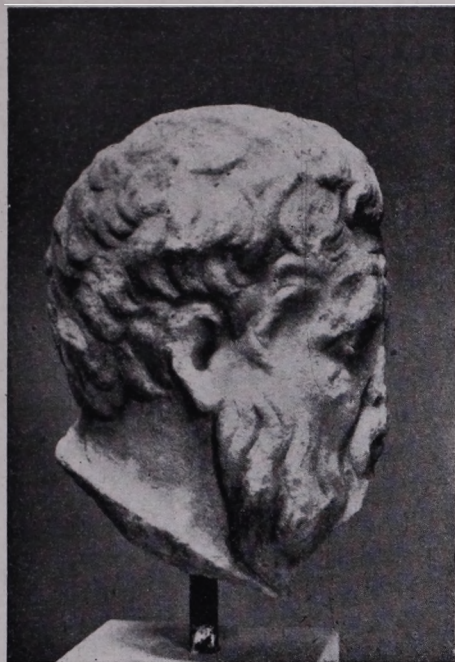




1—2. A nápolyi Euripides színezett budapesti gipszmásolata. 3. Euripides. Bp., Sz. M.



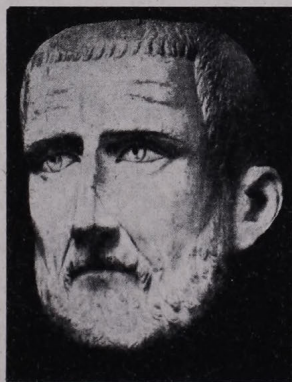
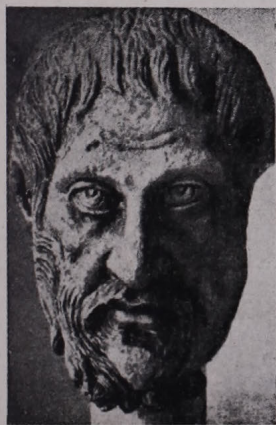
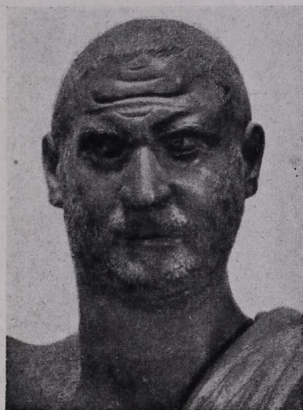
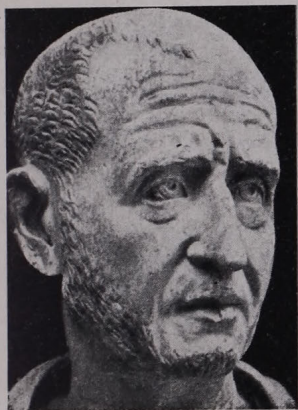
1. Platon. Vatikáni Múzeum. 2. Platon. Cambridge. 3. Platon, Berlin, Staatliche Museen.



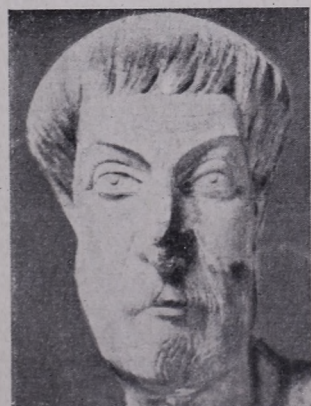
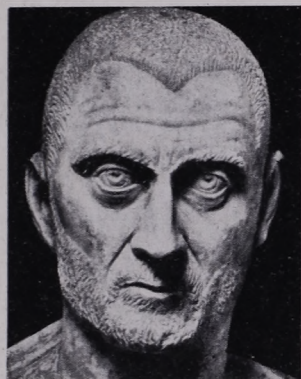
Platon-fej. Athén, Nemzeti Múzeum.



Silanion Platon-szobra (rekonstrukció). Budapest, Sz. M.



1. Trajanus Decius. Róma. 2. Trebonianus Gallus. New-York.
3. Filozófusfej. Athén. 4. Probus. Róma.



1. Nagy Constantinus. Róma. 2. Dogmatius. Róma. 3, Arcadius, Berlin. 4. Képmás Ephesosból. Bécs.



1. Attikai síremlék töredéke. Bp., Sz. M. 2. Női fej attikai síremlékről. Bp., Sz. M.



Leányszobrocska. Bp., Szépművészeti Múzeum.



Női szobor. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



1—2. Női szobor (Niobida?). Budapest, Szépművészeti Múzeum.

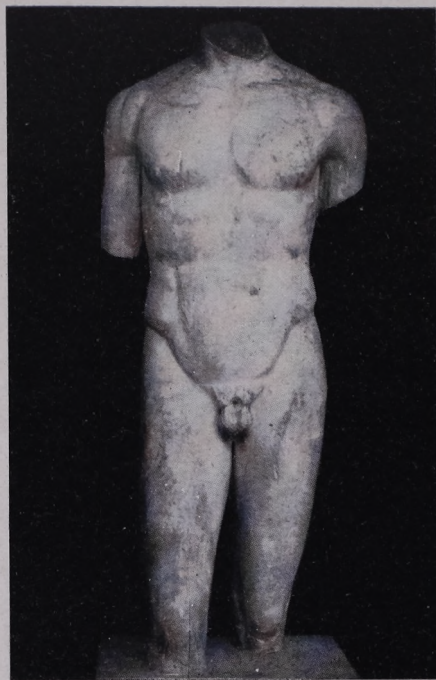


Relieftöredék Leccéből. Budapest, Szépművészeti Múzeum.





1. Dionysos-torzó. Bp., Sz. M.



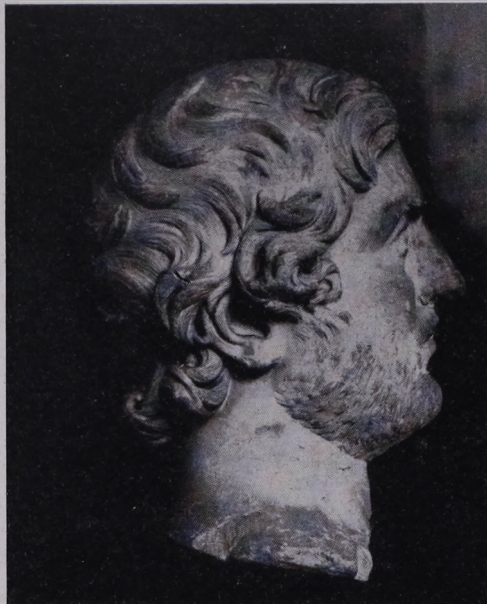
2. Ifjú torzója. Bp., Sz. M.



1. Ifjú feje Bp., Sz. M. 2. Női fejecske. Bp., Sz. M. 3. Ifjú-fej töredéke.
Budapest, Szépművészeti Múzeum. 4. Női fej töredéke. U. o.



1. Amazon harca. Bp., Sz. M.



2. Római relief-arckép. Bp., Sz. M.



1—2. Dombormű két oldala. Budapest, Sz. M.



Görög férfiszobor torzója.
Az ú. n. velanidezzai torzó. Budapest, Sz. M.



1. Hermes-Thoth. Bp., N. M.



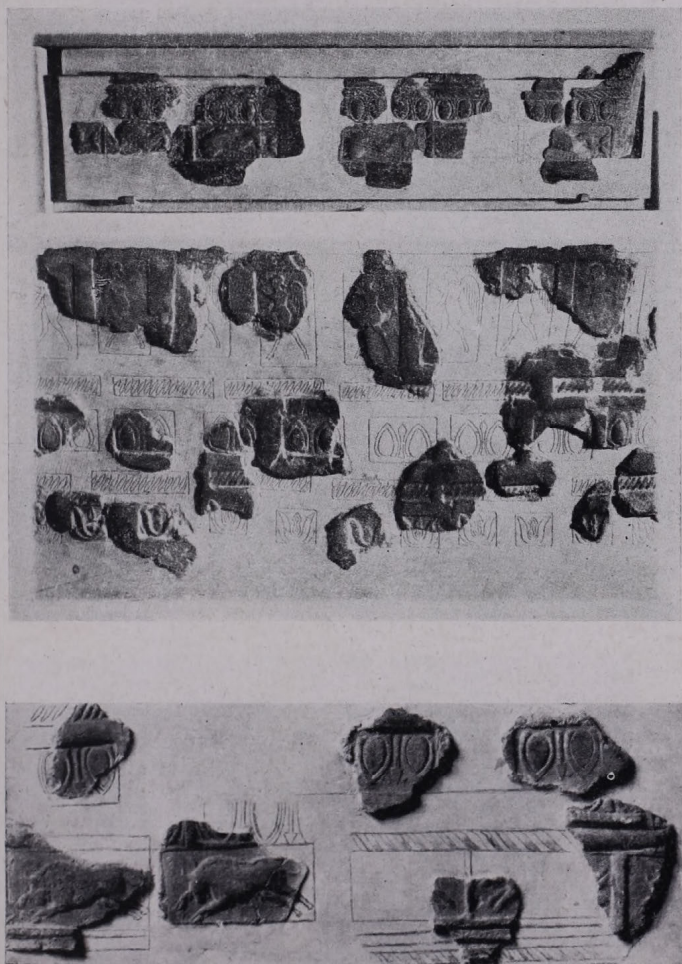
2. Apollo. Veszprém, Múzeum.



1. Az egyedi serpenyő és két fültöredék. 2. Az egyedi kancsó. Budapest, N. M.



1. Az egyedi serpenyő keretdíszítménye, 2. belső képdísz.
3. Az egyedi kancsó istenfrize. Bp., N. M.



Stukkóreliefek töredékei. Bp., M. Nemzeti Múzeum.



1. Szarkofág-töredék. 2. Tereus. 3. Hektor meghurcolása.
Budapest, M. Nemzeti Múzeum.



1. Orpheus és Eurydike. Bp., N. M.



2. Orpheus az állatok közt. Bp., N. M.



1. Herakles és Alkestis. Bp., N. M.



2. Herakles és Hesione. Bp., N. M.



1. Siraedícula oldalfala. Bp., N. M. 2. Siraedícula oldalfala, U. o. 3. Sirkő, U. o.



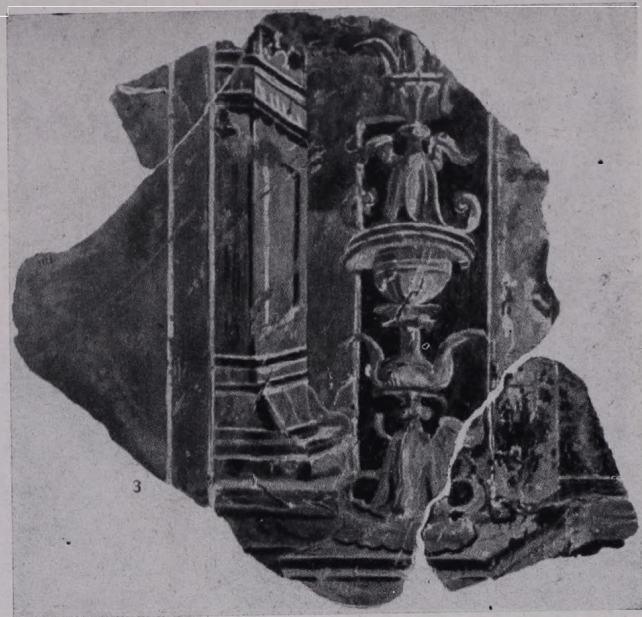
1. Sirkő. Bp., N. M. 2. Folyóistenség. Bronzsobrocska töredéke. Bp., N. M.
3. Ezüsttel bevont relieves bronzcsésze. Bp., N. M.



Csontreliefek Dunapenteléről. Budapest, M. Nemzeti Múzeum.



1. A benei bronzhydria. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum. 2. Bronzkanecsó Dunapenteléről.
Budapest, M. Nemzeti Múzeum.



1—2. Falfestmények maradványai Balácáról. Veszprém, Múzeum.



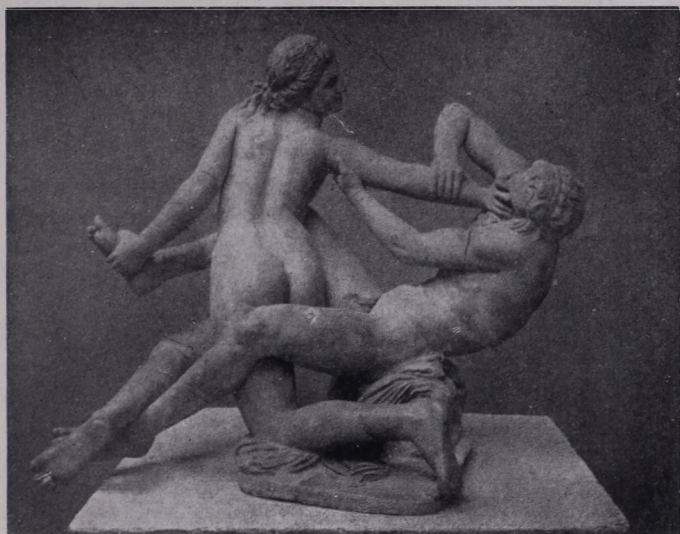
1—2. Bronzmécses. Bp., N. M.



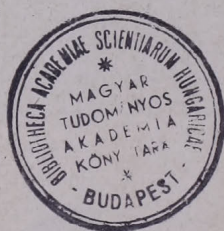
3. Sirtábla. Bp., N. M.



1. Venus torquesszel. Bp., N. M. 2. Sirkő. Sopron, Múzeum. 3. Siraedícula oldalfala. Bp., N. M.



1. Sztatír és nimfa. Drezda. 2. Rodin: Triton és szirén.





Tarsolylemezek: 1. Galgócraól, Bp., N. M., 2. Szolymárról, Bp., N. M., 3. Bodrogvácsraól,
Sátorlajaujhely, Vármegyei gyűjtemény.



Tarsolylemezek: 1. Tarcalról, Bp., N. M., 2. Szolnok-Strázsahalomról. Bp., N. M.



1. Párkánytöredék. Veszprém, Múzeum. 2. Részlet a bezdédi tarsolylemezről. Budapest, N. M.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA 26306/19 13 N. SZ.